Hans Sedlmayr

epoci și opere

Editura Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

HANS SEDLMAYR
Kunst und Wahrheit
© 1978 Mäander Kunstverlag
Itzelsberger KG D-8102 Mittenwald
Epochen und Werk
© 1985 Mäander Verlag GmbH Münchene

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Hans Sedlmayr

epoci şi opere

STUDII DE ISTORIA ŞI TEORIA ARTEI

Volumul II

Traducere, antologie, cuvînt înainte şi note de
MIRCEA POPESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1991

Scanned with OKEN Scanner

Pe copertă:

PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÎN

Căderea orbilor (detaliu), 1568
Muzeul Național din Neapole

ISBN 973-33-0082-9
ISBN 973-33-0084-5

Scanned with OKEN Scanner

LUMINA ÎN MANIFESTĂRILE EI ARTISTICE*

Nu există încă o istorie a artei care să privească avatarurile artei plastice prin prisma relațiilor ei cu lumina. O astfel de istorie a artei ar avea de-a face cu un element mult mai greu de sesizat decît, de pildă, aceea care examinează relațiile artei cu spațiul. Definiția dată de Riegl operei de artă ca „fenomen ce apare prin culoare și contur în plan și în spațiu" a fost, evident, doar o definiție minimală. Dar, pentru că în ea spațiul și relația dintre plan și spațiu sînt constitutive, avem oricum în linii mari o istorie a artei prin prisma spațiului. Fiindcă nu avem însă o definiție a artei în care raportul ei cu lumina să fie constitutiv, nu avem nici o istorie a artei sub *specie lucis*. [1] Începutul meritoriu făcut de Wolfgang Schöne pentru un domeniu parțial, cel al picturii, ne arată tocmai cît este de greu să pătrunzi în tainele istoriei, dacă problemele de esență nu au fost în prealabil lămurite. Dar de o asemenea situație sîntem încă departe. [2]

I. Factori luministici

Într-un mod rudimentar, provizoriu, de a ordona lucrurile ar trebui să deosebim mai întîi între:

a) o relație inconștientă, nedefinită și

b) o relație conștientă de scopul urmărit a operelor de artă cu lumina sau încă (sub b)

Scanned with OKEN Scanner

α) o relație nesubliniată și
β) o relație subliniată, potențată.

Factorii variabili sînt, în ce privește lumina

(I)

1. lumina surselor naturale (soare, lună)
2. lumina surselor naturale de lumină modificată de mediile artistice
3. lumina surselor de lumină artificiale

Factorii variabili sînt, în ce privește operele de artă:

(II)

1. materia,
2. forma (în cadrul formei înainte de toate relieful și suprafața, microrelieful),
3. culoarea,
4. semnificația luminii (simbolică),
5. reprezentarea imagistică a luminii,
6. distribuirea luminii în primul rînd pe bază de raporturi numerice.

Înțelegerea acestor factori este indispensabilă înainte de a trece la discutarea a ceea ce trebuie să însemne de fiecare dată o „artă a luminii" — întemeiată adică pe o relație cu lumina subliniată, potențată și clar orientată — : dacă „îndărătul acestei arte a luminii stă un zeu al luminii, un mit al luminii, o metafizică a luminii și o estetică a ei. Nu pot decît indica rolul acestor factori și o fac deocamdată într-un mod nu strict sistematic.

Iluminarea naturală

(I,1 și II,2)

Fiecare clădire modulează în mod cu totul diferit prin relieful suprafețelor sale, care o mărginesc la exterior, lumina naturală dată. Lumina soarelui are în diferitele regiuni, în diferitele anotimpuri, în diferitele ore ale zilei, o calitate cu totul diferită. Aceeași lumină a Greciei, pe care Hugo von Hofmannsthal a descris-o cu atîta pătrundere, [3]

Scanned with OKEN Scanner

este „refractată“ în chip caracteristic, după cum cade asupra unui templu grec, asupra unei biserici bizantine sau asupra unui edificiu clasicist. Nu este nevoie ca relația cu lumina să fie intenționată (a); orice nouă „viziune“ a corpurilor și suprafețelor arhitectonice are de la sine o anumită relație cu lumina. Clădirile barocului german tîrziu, de exemplu, cer, în virtutea propriei lor structuri, a propriului lor caracter vizual, un ecleraj care îmbină strălucirea soarelui cu o atmosferă colorată, dar ușor vaporoasă; regiunile, în care aerul și lumina au însușirile care corespund principiului acestor clădiri, sînt, am spune, patria lor naturală; ele își dobîndesc întreaga valoare în anotimpurile și în orele zilei în care lumina are această calitate. [4] Arhitectul francez al revoluției, Boullée [5], scrie într-un comentariu teoretic că pentru prima oară și-a clarificat aspirațiile în ce privește distribuirea luminii și a umbrei în masele arhitectonice privind clădirile la lumina lunii, care le face să apară mai monumentale și, cu contururile lor net delimitate, mai insesizabile și mai misterioase. [6] — Giulio Carlo Argan a subliniat foarte bine în cartea sa despre Borromini, arhitect al barocului, că, în opoziție cu Bernini sau cu Cortona, acesta năzuia să-și izoleze creațiile sale arhitectonice de lumina „generală“. El obține transformarea luminii universale într-o „iluminare“ specială prin caracterul profilărilor, prin modelarea suprafețelor, prin alternanța suprafețelor deschise cu cele închise. „*Per l'architettura, ovviamente, la luce è un fatto esterno, che l'artista non puo modificare. Mà se non puo agire sulla sorgente puo agire sullo schermo, cioè puo studiare i profili e la sposizione delle forme in ordine ad un determinato effetto di luce.*“ [7] Modul în care clădirile din diferite epoci modifică lumina naturală a fost examinat doar rareori; studii de acest fel ar putea duce la concluzii cu totul noi. Astfel, o oglindire intenționată a clădirilor în suprafețe de apă — ca la Belvedere din Viena — indică, de exemplu, o relație intensivă cu lumina.

Scanned with OKEN Scanner

Toate acestea sînt valabile, chiar dacă nu cu aceeași forță, pentru sculpturile așezate în lumina naturală, fie că sînt în ronde-bosse sau reliefuri.

Lumină purtată și transformată în spațiile interioare

(I, 2)

Arhitectura are în schimb posibilitatea să conducă și să modifice, prin diferite procedee lumina naturală existentă. Aproape oricare operă de arhitectură „duce" lumina, conștient sau inconștient, de cele mai multe ori însă conștient, într-un mod foarte precis, de fiecare dată altul, în întunericul primar al spațiilor interioare construite. Primul element aducător de lumină a fost cu siguranță, cum este și astăzi încă în corturi, „ușa". Lumina care intră prin deschizături operate în acoperiș — ca la Pantheon — creează cu ușurință în spațiile lipsite de ferestre impresia de peșteri, de ceva subteran. Fereastra autentică este o invenție cu virtute simbolică, al cărei raport cu lumina este evident. [8] O multitudine de ferestre sau de uși face posibilă iluminarea din mai multe direcții, care nu există în natură (cu excepția luminii de amurg cînd soarele se îngînă cu luna). În baroc ușa-fereastră produce un efect potențat de lumină „pămîntească". O fereastră la înălțime în perete creează o altă relație cu lumina decît puternica lumină laterală a unei biserici-hale. Forma ambrazurii ferestrei permite o modulare bogată a calității luminii, ca și grilajul de piatră al ferestrelor și tipul de încuietori folosit. Iar atunci cînd întregul perete se transformă într-o unică fereastră — ca la Sainte-Chapelle (din Paris: n.tr.) — sau cînd pereții unor întregi spații interioare sînt practic de sticlă divers înrămată se realizează o iluminare *nec plus ultra* a acestor spații. [9] Problemele acestea sînt tratate în istoria arhitecturii de cele mai multe ori sub titlul „Dirijarea luminii", după ce spațiul însuși a fost analizat fără vreo referire la lumină. O bună lucrare privitoare la catedrala din Chartres — care este totuși un adevărat mira-

Scanned with OKEN Scanner

col al luminii — a analizat, de pildă, acest edificiu în detaliu, fără a se ocupa de problema luminii.[10] Şi doar în catedrala gotică — şi nu numai în ea — lumina este în mod evident nu un accident, ci într-un anumit sens substanţa operei de artă.

Iluminarea artificială şi arta luminilor

(I, 3)

Iluminarea artificială este iniţial un element al cultelor magice, misterelor, sărbătorilor şi festivităţilor nocturne. Imaginile zoomorfe din peşterile paleoliticului au fost create la lumina făcliilor şi au fost văzute de cei iniţiaţi tot la lumina ce „le trezea la viaţă" a făcliilor. Lumina care străluceşte în spaţiile de culte rupestre ale misterelor lui Mithras este lumina *artificială* care reproduce pentru credincioşi lumina de dincolo, divină, supranaturală. Ultima „peşteră" este spaţiul lipsit de ferestre al teatrului de la baroc încoace, iar scena este cîmpul propriu-zis de acţiune al artei iluminatului. În toate culturile vechi pînă în secolul al XIX-lea, mijloacele de iluminare au fost însă făcliile, lumînările şi lampa de ulei; toate dau o lumină mai mult sau mai puţin mişcată. Un spaţiu interior al rococo-ului de felul vechiului „Residenztheater" din München cere lumina vie a sute de lumînări; mobilitatea decorului rococo pare a corespunde, într-o armonie prestabilită, acestei lumini mişcătoare, fragmentată în atomi de lumină. [11]

În unele locuri iluminatul devine în evoluţia lui istorică o artă care-şi compune operele din lumini autonome sau în orice caz le include în invenţia acestor opere. Uriaşele cununi de lumină ottoniene şi romanice [12], miile acelea de lămpiţe care creau în timpul serviciului divin nocturn din Hagia Sofia, sub domul construit, un al doilea alcătuit din nenumărate lumini asemenea stelelor [13], copacii cu lumini ai moscheelor riscă toate a fi greşit interpretate dacă în ele nu se vede altceva decît „corpuri de iluminat"; ele sînt înainte de

Scanned with OKEN Scanner

toate forme ale unei arte care operează cu lumini de sine stătătoare. Punctul lor dinamic culminant este atins în măreţele jocuri de artificii ale sărbătorilor nocturne din epoca barocă. [14] Pentru un scurt timp focul de artificii se ridică aproape la rangul unei arte superioare; maeştrii focurilor de artificii, de felul unui Torelli, se numără printre artiştii de frunte ai vremii lor.

Începuturile eclerajului operelor de artă situate în aer liber se află în „iluminarea“ în care, spre deosebire de clădirile moderne asupra cărora „se proiectează lumina“, eclerajul se contopeşte într-o unitate indisolubilă cu clădirea luminată, aceasta din urmă fiind cea care-i determină modul de organizare. Se ajunge astfel la fenomenul iluminării ocultate şi de aici înapoi la dirijarea ascunsă chiar şi a luminii zilei în spaţiile interioare.

Descoperirea luminii electrice, a reflectorului etc. pune la dispoziţia artei eclerajului mijloace cu totul noi, pe care scena modernă şi expoziţiile le folosesc în mod intensiv. Modul în care sînt astăzi iluminate în cele mai multe oraşe ale lumii operele arhitectonice, în parcuri sculpturile şi florile, în muzee tablourile, în vitrinele magazinelor mărfurile, în teatre actorii are la bază, ca şi jocul de lumini al reclamelor luminoase fixe sau mobile, spiritul „expoziţiei“, nu al teatrului; operele de artă luminate în acest fel sînt puse în situaţii cu totul noi.

Sclipire, luciu, luciu al oglinzii

(II, 1)

Dacă o lumină naturală sau artificială dată este mereu modificată, „însuşită“ într-un fel anume de macrorelieful operelor de artă asupra cărora cade, lucrul acesta se întîmplă într-o şi mai mare măsură în funcţie de microrelieful suprafeţelor lor. Toate tehnicile care dau luciu sau fac să sclipească suprafeţele au prin ele însele o relaţie accentuată cu lumina: lustruirea pietrei sau a pieselor turnate în bronz, lăcuirea lemnului, vernisarea şi glasiul

Scanned with OKEN Scanner

tablourilor, apretarea stofelor, șlefuirea sticlei și a pietrelor prețioase, argintarea, aurirea și smălțuirea, prin care fenomenul luciului poate ajunge pînă la luciul de oglindă, de exemplu al parchetului. Același lucru poate fi spus despre folosirea unor elemente ce înmulțesc și dispersează lumina: oglinzi, lustre și candelabre de cristal, suprafețe de apă și fîntîni ce reflectă lumina. Arta jocurilor de ape în secolele al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea este, ca și arta oglinzilor din aceeași vreme, întotdeauna și un joc de lumini. [15]

Culoare

(II, 3)

Dacă toate operele de artă se află, prin macro- sau microstructura volumelor sau suprafețelor lor, vrînd-nevrînd, într-o anumită relație cu lumina, acest lucru se întîmplă într-o măsură la fel de mare datorită culorii lor (nu este încă vorba aici de tablouri făcute din culoare și nici de reprezentarea luminii prin culoare). Aceasta întrucît orice culoare își are temeiul „într-o complicare de fiecare dată diferită a luminii și întunericului". [16] „O culoare anume este o lumină anume, în care trebuie în orice caz să intervină în mod esențial un «moment de întunecare»". Așa trebuie înțeleasă afirmația lui Goethe potrivit căreia culorile sînt *acțiuni și suferințe ale luminii*. Seria unidimensională a tentelor acromatice își atinge luminozitatea maximă în alb. Cercul culorilor spectrului își are zona de lumină în acele culori, al căror „fond" îl constituie lumina, în timp ce incidența întunericului produce culoarea deschisă specifică — galben, portocaliu, roșu. Preferința acordată acestei zone cromatice indică o relație accentuată cu lumina, ca și, pe de altă parte, predominanța puternică a albului, fie în culoarea pietrei „albe", în veșmîntul alb al suprafețelor arhitectonice, în ancadramentul alb al sculpturilor și mobilelor sau încă în albul lucitor ca laptele al porțelanului, dar și în celelalte culori „deschise" amestecate cu alb, la care cromatismul specific se reduce în funcție de luminozitatea albului, astfel încît un roșu deschis poate

Scanned with OKEN Scanner

deveni „asemănător“ unui albastru deschis. [17] O poziție specială în lumea culorilor o au aurul și argintul. Acolo unde, în tablouri, poate intra, alături de celelalte culori sau întrecîndu-le, aurul, cum s-a întîmplat din antichitatea tîrzie pînă în evul mediu, se pornește de la o cu totul altă relație cu lumina decît în cazul în care această combinație este imposibilă, întrucît aurul nu este „o culoare“, relația cu lumina fiind stabilită în acest caz prin intermediul seriei de griuri. Acestea sînt situații care trebuie adînc înțelese și bine gîndite, înainte de utilizarea culorilor în tablouri, înainte de încercarea de a reprezenta lumina și întunericul prin culoare.

În lumea materială cristalul are afinitatea cea mai mare cu lumina [18]. „Cristalul perfect este o sursă de strălucire clară și transparentă — el strălucește dinăuntru“. În schimb dispersiunea coloidală este acea stare a materiei de care culorile par a fi inerent legate (aurul, argintul, platina coloidală sînt pantocrome). Cristalul are o structură stabilă, coloidul se află în permanentă transformare. Și din punct de vedere artistic impresia coloristică este mai dinamică decît cea a formei. [19]

În formă se manifestă mai mult aspectul static al luminii, în culoare mai mult aspectul ei dinamic.

(II, 4)

O expunere amplă a inepuizabilei teme a simbolurilor primare și secundare ale luminii este aici imposibilă. Cîteva considerații asupra acestei chestiuni în capitolul IV. [20]

(II, 5)

O *reprezentare* adecvată a fenomenului luminii cu ajutorul culorii și al aurului este o problemă ce-i revine picturii. Reprezentarea imagistică a corpurilor luminate, a spațiului plin de lumină, a adîncimii strălucitoare a cerului sau chiar a unor surse de lumină autonome, pe scurt lumina terestră *reprezentată*, ca și *reprezentarea* sursei de lumină, presupun și reprezentarea umbrei, iar aceasta a clar-obscurului (în sens mai larg). În această direcție sînt fundamentale lucrările lui Ernst Strauss.[21]

Scanned with OKEN Scanner

Aproape cu totul nestudiat este potențialul luminos al culorii carnației, problemă pe care o pune, de pildă, arta unui Rubens. [22]

(II, 6)

Aproape neluat în seamă de istoria artei este un alt fapt decisiv și anume legătura internă ce există între lumină și claritate [23] și, *prin aceasta*, între lumină și număr. [24] Așa cum în lumea materială echivalentul cel mai pur al luminii este „cristalul", tot astfel în lumea spirituală îi sînt numerele. Cristalul este de altfel clădit din lumină și pe bază numerică. Cel mai bine ar lămuri această problemă o analiză a structurii catedralei din Chartres, unde claritățiii (în text: *claritas*) ei potențate prin plenitudinea luminii îi corespunde în chip evident și o claritas potențată a relațiilor numerice și a proporțiilor ei, a caracterului ei „cristalin". [25]

II. Materii luminoase
(istorico-didactic)

Unul din cele mai puternice indicii ale epocilor „fototrope" ale artei este inventarea unor noi materii luminoase.

Cîndva a pătruns pentru prima dată (cînd anume? în ce situație?) în lumea obiectelor artistice făcute de mîna omului luciul și materia luminoasă a aurului și a bronzului lucitor ca aurul. În Occident ambele au culminat în epoca bronzului. Unelte de piatră lustruite, ceramică smălțuită, podoabe sclipitoare și obiecte de cult din aur arată că fantezia, arta și tehnica omenească au izbutit să dea strălucire pietrei mate, lutului opac și metalului brut aflat în pămînt.

Un eveniment nu mai puțin important îl constituie momentul în care pentru prima dată întregi edificii arhitectonice se acoperă la suprafață cu piatră strălucitor lustruită și în care încep să fie aurite piatra, lemnul, fildeșul și alte materiale. Singură această invenție trădează relația entuziastă a culturii egiptene culminante cu lumina, mai ales în vremea dinastiei a V-a, conferindu-i, în cadrul primului grup al principalelor culturi arhaice, un loc aparte.

Scanned with OKEN Scanner

Sculptura greacă aduce cu sine o nouă materie luminoasă. Frumoasa marmură greacă nu reflectă lumina, ca granitul, sienitul sau porfirul lustruit, prin stratul lor cel mai superficial, ci o lasă să pătrundă ceva mai mult în materia rocii, pentru ca apoi să o facă să iradieze din adînc. Se obține astfel acea îmbinare unică a luminii cu materia, acea transfigurare a corpurilor, care evidențiază faptul că o trăsătură fundamentală a artei grecești o constituie însăși alegerea, însuși modul de tratare a acestei materii sublime.

În opoziție cu ce se întîmplă în Grecia, în arta romană această îmbinare se destramă: corpul devine mai material, mai mat, mai masiv, mai impenetrabil, spațiul în schimb devine mai amplu, mai spiritual. Aceasta este însă premisa „luminizării" spațiului interior care devine scena unor extraordinare efecte spațiale și luministice. Spațiul ca volum ce cuprinde cea mai subtilă materie luministică eterică — iată, în istoria relației dintre artă și lumină o transformare de însemnătate istorică universală. În termele imperiale, cu atmosfera lor saturată în grade diferite de vaporii de apă, această „luminizare" trebuie să se fi produs în mod impresionant în toate nuanțele ei. [26]

Următoarea mare invenție în domeniul luminismului artistic aparține antichității tîrzii: mozaicul de sticlă și în special cel de sticlă aurită. Sticla transparentă dă culorilor impregnate în ea și aurului o strălucire intensă și totodată un fel de scînteiere impalpabilă. O astfel de suprafață, ca și zăpada proaspăt căzută luminată de soare, nu mai este percepută ca limită a spațiului; ea are ceva inefabil.[27] Prin asemenea calități ea se oferă artistului care vrea să înfățișeze o lumină ireală. Calitatea luminoasă a aurului este potențată și totodată materialitatea lui este sublimată. O epocă, în care au fost inventate aceste noi mijloace artistice, trebuie să fi intrat într-o relație nouă, deosebit de intensă și de spiritualizată, cu lumina.

Lucrul acesta este valabil într-un alt mod și pentru materia luminoasă a ferestrelor de sticlă sau,

Scanned with OKEN Scanner

mai bine spus, a pereților de sticlă, fără de care catedrala gotică este de neconceput. Pentru întîia oară materia pare a avea aici o strălucire autonomă. „Căci lumina care scînteiază în catedrală pare a nu veni din afară. Dacă descriem impresia spontană, trebuie să spunem: «Lumina vine chiar din pereți, pereții strălucesc»“[28]. Această (excepție făcînd compozițiile din elemente ce strălucesc ele însele) este potențarea cea mai înaltă cu putință a luminozității într-un spațiu interior închis, produsă prin permeabilitatea la lumină a materiei sticlei de fapt netransparente, pentru că este îmbibată de culoare. Prin această strălucire aparent autonomă, vitraliile pot fi asemuite doar cu pietrele prețioase șlefuite și cu montura de culoare deschisă. Ca și la acestea, efectul luminos al vitraliilor are, pe cale pur vizuală — dincolo de cunoașterea simbolismului luminii din acea epocă — ceva misterios.

Un alt moment epocal îl marchează pictura de șevalet atunci cînd îi adaugă materiei cromatice ca atare elementul luciului. Reprezentării luminii, a strălucirii de giuvaer a culorii, îi slujește noul mijloc al picturii luminoase și strălucitoare, culoarea fluidă de ulei. [29] Întrucît pensula pictorului „întinde uleiul ca un strat lichid sticlos pe grundul ce transpare, se formează un fel de pictură pe sticlă catoptrică. [30] Pe picturile lui (ale lui Jan van Eyck) stratul lucios era așezat ca un cerc aerian, limpede și transparent“. [31] Luminizarea materiei printr-o nouă tehnică este iarăși semnul cert al faptului că această epocă are de spus, cu mijloacele artei plastice, ceva nou în privința luminii.

La sfîrșitul secolului al XVII-lea albul pereților lambrisați devine, împreună cu aurul, predominant, iar oglinda dobîndește o importanță decisivă atît ca mediu cît și ca motiv luminos. În alb lumina se materializează, în efectele produse de oglinzi ea devine inefabilă, fantastică. Oglinda este asociată acum, ca motiv, de preferință focului. Marea oglindă împreună cu căminul indică în Régence și rococo o împreunare simbolică de motive luministice. Preferința pentru oglinzi —

Scanned with OKEN Scanner

care, ca atribute ale lui Venus, erau parte integrantă și a sferei erotice a acestui stil — ne face să ne așteptăm în această epocă și la alte manifestări ale unui luminism artistic. Să ne gîndim doar la preferința arătată mătăsii, la luciul alb ca laptele al porțelanului, la luciul selenar al sculpturilor de plumb, îndeosebi îmbinat cu elementul umed al fîntînilor, la sidef și lac. [32]

Chiar și numai aceste cîteva exemple arată că multe dintre marile epoci istorice au realizat fie o materie luminoasă specifică fiecăreia, fie o luminizare specifică a unor materii mai vechi (străin efectelor de lumină este felul în care e tratată *materia brutta*, de exemplu în arta romană veche și în arta romanică propriu-zisă). În toate epocile însă întîlnim în operele de orfevrărie și la bijuterii o relație intimă cu materiile luminoase ale aurului și ale pietrelor prețioase, care este însăși premisa prelucrării lor. Numai pentru arta *lor* este *constitutivă* lumina materializată. Și totuși există și în această artă o potențare a luminismului: abia începînd cu Renașterea pietrele prețioase sînt fațetate, sînt așezate pe folii care le sporesc „flacăra" sau sînt montate *à jour*, direcționînd efectele luministice.

III. Culturi solare — sindroame solare (paradigmatic)

Pentru fiecare epocă ar trebui studiat jocul de relații al ansamblului (sindromului) specific al materiilor luminoase și al tehnicilor luministice ce-i sînt caracteristice, cu formele, motivele, simbolurile și configurațiile luministice de tot felul. Materia luminoasă a aurului, de pildă, este în gotic, chiar din punct de vedere pur fenomenologic, ceva cu totul diferit decît ce este în baroc, și aceasta pentru că de fiecare dată apare combinată cu alte vehicule luminoase.

Pentru epoca bronzului, carul solar de la Trundholm evidențiază de la prima vedere simbioza unor motive solare foarte diverse. Întîlnim aici

Scanned with OKEN Scanner

însuși marele disc plat de aur, care trebuie considerat a fi mai curînd o reprezentare decît un simbol al soarelui. El este decorat cu o ornamentație fină circulară și spiralată, al cărei motiv inițial îl constituie mari inele circulare și serii de mici cercuri și spirale. Cercurile și spiralele sînt indubitabil motive ale simbolisticii solare (ceea ce nu înseamnă totuși că fiecare cerc în parte ar putea reprezenta soarele). Relația cu lumina se realizează prin material, cea cu soarele prin forma rotundă. Simbol solar este și roata carului. Forma ajurată a roții cu spițe face ca forma opacă, mată, a vechii roți compacte să devină luminoasă, „diafană": este probabil prima formă diafană din istorie. Carele cultice preistorice cu motivul soarelui — create pentru a imita *mișcarea* acestui astru — sînt probabil prototipurile carelor profane.[33] Nu la fel de limpede este relația dintre soare și cal: pentru a înțelege pe deplin caracterul ei solar, trebuie să cunoști mitul corespunzător și anume în forma lui de pe această treaptă a istoriei.

Că în epoca bronzului nordică au existat forme solare și în domeniul arhitecturii, o demonstrează în mod irefutabil ansamblul de la Stonehenge. Relația cu soarele o arată mai întîi „orientarea", apoi planul circular al ansamblului. Dar și elementele, luate în parte, din care se compune cercul de piatră, trilitele, sînt probabil, prin forma lor de porți, motive solare. A le numi simboluri ar fi probabil ceva prea abstract, o idee prea modernă. Ideea porții solare pare a fi căpătat formă arhitecturală, din Egipt pînă în Peru, în multe culturi întemeiate pe structuri megalitice. Caracterul luminos al acestei zone sacre își găsește expresia în faptul că întregul ansamblu nu este mărginit de pereți compacți ci de un cadru „deschis", ce lasă să intre lumina. (Ce semnificație au cele trei trilite mai mari din cercul interior, nu este sigur.) Legat de cercul de piatră era la est un loc al cărui plan amintește de un hipodrom roman. Dacă o asemenea interpretare este realmente permisă, atunci jocurile hipice ce vor fi avut loc aici reprezintă și ele un motiv solar. (Și Tertullian cunoștea

Scanned with OKEN Scanner

sensul solar al curselor de cai.) Întrecerile hipice sînt însă legate de cultul celor morți, căci steaua care apune și răsare din nou este un „erou“ și are relații cu lumea subpămînteană. Așa se face că toate formele, configurațiile, motivele și simbolurile solare ajung să aibă o semnificație bivalentă. [34]

Chiar numai acest exemplu arată că relația artei cu lumina nu poate fi cu adevărat determinată decît în contextul cultului și al mitului, pentru care a fost creată sau instaurată. Că roata, calul, inelul de piatră, trilitele sînt corelate cu lumina, cu soarele, lucrul acesta îl știe de la sine numai cel ce aparține comunității de cult, pentru care a fost creat carul solar sau pentru care a fost înălțat Stonehenge. Cercetătorul modern recunoaște acest lucru numai în măsura în care ajunge să înțeleagă fondul cultic sau mitic al acestor forme.

Semnificația solară, și pe planul luminii, a piramidei egiptene, ca „întruchipare a luminii“ trebuie studiată și corelată cu cultul zeului soarelui Atum-Re, laolaltă cu celelalte vehicule solare: obeliscul, vîrful de aur al acestuia, soarele înaripat, sicriele de aur, corăbiile solare construite etc. etc. Din momentul însă în care începe să domine religia lui Osiris, în timpul dinastiei a VI-a, piramida se identifică cu Osiris, iar caracterul ei de necropolă devine precumpănitor. [35]

Este, de asemenea, instructiv pentru înțelegerea artei romane faptul că la romani determinante au fost, la început, divinitățile chtoniene, că Jupiter însuși apare inițial la romani ca o făptură întunecată, legată de pămînt, italică, prehomerică, ne-greacă. Abia în urma actului creator augusteic, al sărbătorii seculare din anul 17 î.e.n., sentimentul religios al romanilor a părăsit lumea chtoniană și s-a îndreptat spre soare — identificat cu Apollo; intervine astfel o cotitură de 180°.[36]

Trec peste marele capitol al lui „*sol invictus*“[37] și al sanctuarelor solare din antichitatea romană tîrzie, ca și peste contopirea elementului „solar“ în divinitatea trinitară a creștinilor. [38] „*Advero*

Scanned with OKEN Scanner

iuxta spiritualem intelligentiam sol Christus est“ [39] — această *interpretatio christiana* a soarelui și-a găsit o grandioasă reprezentare artistică pe de o parte în uriașele ferestre solare (în formă de roată) ale catedralelor gotice [40], pe de altă parte în obeliscurile solare, în nimburile și statuetele cu discuri solare ale barocului. [41] Există aici un întreg „cîmp“ de figuri solare coordonate: Hristos, soarele, regele, leul. [42]

Cel mai grandios sindrom de motive solare din timpurile mai noi îl constituie fără îndoială palatul și parcul de la Versailles. Chiar dacă într-o formă alegoric atenuată, și pentru Versailles este valabilă afirmația ce urmează: „Splendoarea de aur a marilor regate ale istoriei universale pare a se întemeia efectiv întotdeauna — în mod conștient sau inconștient — pe relația arhetipală dintre soare și rege. Fie spiritualizată, ca în hvareno al regilor Persiei, fie în aur masiv, în metalul care luminează ca soarele în adîncul pămîntului: este vorba de aceeași strălucire.“ [43]

În epoca bronzului soarele constituia un mit; ideea solară de la Versailles este alegorică. Reprezentările acestui mit din epoca bronzului au de aceea o cu totul altă substanțialitate decît cele mai senzuale și totodată mai abstracte ale secolului al XVII-lea. Nu dispunem însă în prezent de concepte și de „*termini technici*“ care să fie suficient de precișii și de elastici pentru a caracteriza pe deplin aceste deosebiri. [44]

IV. Metafizica luminii, mistica luminii, estetica luminii — sindroame ale luminii (paradigmatic)

Există temple ale cerului și temple ale soarelui [45], dar există și temple ale focului, chiar dacă știm prea puțin despre ideea artistică ce le stă la bază. [46] Există regi ai soarelui și regi ai cerului. În orice artă a luminii momentul fascinației (în text: Faszinosum) este mai puternic decît cel al fricii (în text: Tremendum). Ce consecințe are acest

Scanned with OKEN Scanner

lucru asupra caracterului artelor o demonstrează în mod paradigmatic epoca de tranziție de la romanic la gotic. [47]

Încă din perioada elenă de maturitate există o metafizică filosofică a luminii, care ia într-un fel locul vechilor mituri. Ea merge de la Platon la teologia luminii a neoplatonicienilor, la Augustin, de la Dionisie Pseudo-Areopagitul prin Johannes Scotus Erigena la Hugues de St. Victor, la școala din Chartres, la Grosseteste și Bonaventura și mai departe la neoplatonicienii umaniști. [48] Pe baza metafizicii luminii, care este însoțită de o mistică a luminii, înflorește o estetică a luminii. Studierea pe fiecare treaptă istorică a relației dintre o astfel de metafizică și estetică a luminii și arta luminii este o problemă care abia dacă a fost abordată. [49] Și în această privință două exemple:

În corul de la St. Denis (1140—1144) un arhitect necunoscut a dat expresie arhitectonică unei noi concepții despre lumină. Rînduindu-se pentru prima dată capelele corului una lîngă alta într-o serie continuă, astfel încît par a crește una dintr-alta, între ele aproape nemaiexistînd vreun perete opac, s-a creat acel fond luminos neîntrerupt — acea *lux continua* [50] — în care Jantzen a văzut pe drept cuvînt principiul stilistic constitutiv al goticului. [51] Noul luminism se exprimă în aceeași măsură și prin coloanele delicate ale deambulatoriului corului cu capitelurile lor fine și grațioase. Luminate din toate părțile, volumele își pierd, datorită luminii ce vine și piezișs și din spate, umbrele, se transfigurează ca niciodată pînă atunci. Substratul acestui luminism este neîndoielnic. Constructorul însuși a numit corul bisericii „*mons Sion*“, iar ceremonia punerii pietrei fundamentale și acțiunile simbolice arată cu deplină claritate că această biserică este considerată a fi Noul Jerusalim. [52] Noua artă a luminii dă expresie concretă, directă, strălucirii orașului ceresc, face accesibil simțurilor ceea ce nici un ochi pămîntesc nu poate vedea.

Scanned with OKEN Scanner

Conducătorul acestei construcții, abatele Suger se află, cu ideile sale, pe linia tradiției metafizicii luminii a Pseudo-Areopagitului. Din vremea lui Ludovic cel Pios mănăstirea păstrează, ca unul din obiectele sacre de mare preț, scrierile Sf. Dionisie, care devenise una cu apostolul Galiei. Sub Carol cel Pleșuv, marele irlandez Johannes Scotus i-a tradus scrierile în latinește și chiar în momentul începerii noii construcții apărea comentariul lui Hugues de St. Victor. Suger umpluse întreaga clădire și piesele ei de podoabă cu inscripții în versuri care, urmîndu-l textual pe Dionisie Areopagitul, formulează epigramatic o metafizică anagogică a luminii. Se exprimă din plin în aceste inscripții o predilecție entuziastă pentru lumină, pentru *lux*, *lumen* și *claritas*. „Descrierea entuziastă a aurului strălucitor și a scînteietoarelor pietre prețioase" ajunge să fie în unele inscripții „o adevărată orgie de metafizică neoplatonică a luminii". [53] Inscripția lui Suger de pe portalul central al bisericii, de exemplu, este cu mult mai mult decît o frază simbolică adăugată post festum, este însuși programul funcției anagogice a acestei noi arte a luminii:

Nobile claret opus
Sed opus quod nobile claret
Clarificet mentes
ut eant per lumine vera
ad verum lumen, ubi Cristus janua vera.
Quale sit intus in his
determinat aurea porta:
Mens hebes ad verum per materialis surgit
Et demersa prius hac visa luce resurgit.[54]

Aceste gînduri nu sînt altceva decît o parafrază a comentariului lui Johannes Scotus la „Ierarhia cerească":

„*Materialia lumina, sive quae in terris humano artificio efficiuntur, sive quae naturaliter in caelestibus spatiis ordinata sunt, imagines sunt intelligibilum luminum, super omnia ipsius verae lucis.*"[55]

Numai astfel se poate înțelege de ce Suger poate numi ferestrele corului „*sacratissimae vitreae*", ferestre sanctisime. [56]

Scanned with OKEN Scanner

Opera arhitectului nu este totuși doar o întruchipare a unei metafizici preexistente a luminii; cu mijloacele artei, mai curînd reprezentînd decît simbolizînd, el a revelat o sferă a luminii inteligibile. [57] Lucrul acesta este valabil, lumina avînd o forță sporită, și pentru Chartres și alte catedrale. Pe fondul acestor idei structura artistică a catedralei gotice capătă o altă semnificație, mult mai concretă. Pe drept cuvînt spune de Bruyne: „*La forme architecturale du gothique peut se caractériser aussi bien par le luminisme que par le verticalisme*“[58]. La fel de bine, mai bine chiar: luminism plus dorința de a fi văzută, aceasta este trăsătura caracteristică mai pregnantă a bisericii gotice.

Orice metafizică a luminii stabilește o ordine, potrivit căreia participă la lumină diferitele sfere, materii, obiecte. În orice estetică a luminii gradul de luminozitate decide asupra gradului de frumusețe și asupra rangului estetic. [59]

Această estetică nu trebuie neapărat să coincidă cu practica unei arte care dă formă prin mijloacele tuturor artelor trăirii luminii. Pe un asemenea fond însă configurațiile unui luminism estetic se conturează cu o mai mare claritate.

În trăsături extrem de rudimentare tipul unei ierarhii a luminii arată în secolul al XIII-lea aproximativ [60] în felul următor:

Lumina pură „informează“ (formează dinăuntru) materia. În măsura în care o pătrunde, materia devine luminoasă și capabilă de infinită expansiune, în aceeași măsură toate corpurile devin mai fine, mai pure, într-un mod subtil mai simple, mai strălucitoare; dimpotrivă, în măsura în care materia se opune luminii, sînt diminuate capacitatea de expansiune, mobilitatea luminii, corpurile devin mai impenetrabile, mai dense, mai grele, mai delimitate și strînse în sine, mai întunecate.

Lumina pură, materia cea mai subtilă și mai simplă, formează învelișul ceresc care împresoară universul. Cerul este totodată mai mare, mai întins și mai luminos decît tot ce există. Firmamentul este lumină pură. În măsura în care este

Scanned with OKEN Scanner

o părticică a cerului, un corp se ridică pe scara existențelor pure.

Cerul are trei straturi: empireul este *immobilis*, *lux pura*, *totaliter lucidum*. Cerul de cristal: *uniformis*, *mobilis*, *totaliter diaphanum*.[61] Firmamentul (în sens mai restrîns): *difformis in partibus seu multiformis*, *mobilis*, *partim lucidus*, *partim diaphanum*.[62] Trebuie deci deosebite în materie trei grade ale perfecțiunii: luminozitatea pură, transparența, non-transparența (opacitatea). Luminozitatea pură este un atribut al cerului (în sens mai restrîns), al empireului; non-transparența dimpotrivă îi revine pămîntului. Transparența este o însușire a corpurilor intermediare, precum eterul, focul, sticla.

Sfera în care materia începe să se opună forței luminii este cea lunară: ea este palidă, mai puțin subtilă și de o structură „amestecată". Sfera lunară produce focul, acesta aerul și aerul apa. În sfîrșit din interacțiunea sferelor cerești și sublunare apare pămîntul: sfera cea mai netransparentă, densă și compactă, cea mai puțin dotată cu însușirea extensibilității. Receptînd influențele astrale, pămîntul conține în el toate energiile luminoase, care îi pot fi scoase la suprafață. În măruntaiele sale lumina făurește mineralele, aurul, cristalele, pietrele prețioase și produce germenii vieții. Poetul o numește de aceea Cibele.[63]

Echivalentul macrocosmosului este și *sub specie lucis*, omul. Alcătuit din cele patru elemente, el este efectiv *homo quadratus*, perfect în sens organic, ca și în sens estetic — *minor mundus*.[64]

Orice sferă superioară este sursa perfecțiunii și frumuseții sferelor inferioare, *species et perfectio corporis sequentis*. Corpurile superioare sînt înzestrate cu o frumusețe mai simplă, mai spirituală, cele inferioare cu o frumusețe mai materială, mai amestecată. Dar sursa cea mai înaltă a perfecțiunii tuturor corpurilor, de orice fel ar fi, este lumina pură: *species et perfectio corporum omnium est lux*.[65]

Deasupra lumii mai mult sau mai puțin materiale și a transfigurării luminii în cerurile de lumină

Scanned with OKEN Scanner

este însă lumina din lumea spirituală. Dumnezeu este, după Augustin, lumina în sensul propriu-zis al cuvîntului. Cuvîntul este *lumen de lumine*, care-l luminează pe fiecare în lume și strălucește ca soare al dreptății. Orașul Apocalipsei este un oraș al luminii, unde cei preafericiți, înzestrați cu un corp de lumină, se desfată în claritatea lui Dumnezeu.

Această echivalare — Dumnezeu este lumina primordială — dă metafizicii luminii în secolul al XIII-lea temeiuri și mai adînci: Lumina este spontaneitate pură, autorevelare [66] pură și sursă a mișcării și activității de tot felul. Ea este deci, în sensul propriu al cuvîntului, creatoare. Acestea sînt însă calități ce-i sînt atribuite doar lui Dumnezeu. El este de aceea lumină pură, pentru că are aceste calități într-un sens transcendent: *Deux lux dicitur proprie et non translative* [67] (Grosseteste). Formulînd lucrurile puțin altfel, Bonaventura spune că așa cum Dumnezeu este cauza primă a existenței, lumina este *causa prima* a lumii materiale. Între lumină și Dumnezeu există deci o analogie, și anume *analogia relationis* [68] : lumina este simbolul lui Dumnezeu, așa cum soarele, *sol sensibilis*, este simbolul lui Hristos: *lux inter omnia corporalia maxime assimilatur luci eternae.* [69]

Lucrările lui Tolnay, Meiss, Herzog arată ce rezultate se pot obține pentru înțelegerea unui tablou, dacă tehnicile, motivele și obiectele lui ce țin de domeniul luminii sînt privite pe fondul unei metafizici, mistici și teologii a luminii, în ceea ce am numi o transparență simbolică.

În cunoscutul tablou din Berlin al lui Jan van Eyck *Sf. Fecioară în biserică* toate elementele vizibile își dobîndesc întreaga lor valoare vizual-intuitivă prin sensul lor simbolic. Îl dezvăluie sau mai bine zis îl comentează cuvintele ce pot fi citite pe bordura veșmîntului Fecioarei: „*Hec est speciosior sole super omnem stellari m disposicionem luci comparata invenitur prior candor est enim lucis eterne speculum sine macula dei maiestatis*“. („*Ea este mai frumoasă decît soarele și mai presus de întreaga mulțime de stele; comparată cu lumina, îi*

Scanned with OKEN Scanner

este superioară. Căci ea este strălucirea luminii eterne și oglinda imaculată a maiestății lui Dumnezeu"). Meiss consideră că aceasta este textul favorit al lui van Eyck, nici un altul nefiind repetat în acest fel. Ca și picturile lui Jan, și acest text este plin de imagini ale luminii. Tabloul acesta este el însuși un sindrom de elemente ale luminii.

1. Strălucirea și subtilitatea acestei picturi în lumină este neîntrecută în pictura occidentală.

2. O rază luminoasă de soare intră prin fereastra catedralei în care se află Fecioara, scînteiază pe pervazul ferestrelor, alunecă peste nervurile bolții și cade în două pete luminoase strălucitoare pe pavimentul naosului bisericii. Mai adînc în spațiu se văd două lumînări aprinse pe altar și, în stînga, un portal luminat de soare. Lumina din biserica goală, liniștea, supradimensionarea Fecioarei creează o aură misterioasă, dau tabloului o semnificație mai adîncă.

3. Strălucirea mirabilă a ferestrelor și lumina de pe lespezile din spatele Fecioarei simbolizează Imaculata concepție și Nașterea lui Hristos. La aceasta se referea inscripția de pe rama care s-a pierdut. Ea cuprindea versuri din strofa a doua a unui imn medieval al Nativității, a cărui a cincea strofă sună în felul următor:

Ut vitrum non laeditur
Sole penetrante,
sic illaesa creditur
virgo post et ante. [70]

Toate ferestrele bisericii sînt de aceea nu din sticlă obișnuită, ci din sticlă colorată.

4. Biserica însăși este una din metaforele curente ale Fecioarei. După Jan van Eyck însuși — inscripția de pe altarul din Ypres — este „*conditoris templum; saneti spiritus sacrarium*". [71] Unii teologi au comparat-o pe Maria, care ținea lumina în poală, cu o biserică plină de lumină. În tabloul lui Jan lumina zilei umple biserica așa cum lumina divină umple poala Mariei.

Și aceasta este departe de a fi totul. Ce am spus arată însă îndeajuns că semnificația deplină a fe-

Scanned with OKEN Scanner

nomenelor luminoase pictate poate fi înțeleasă abia prin situarea lor într-un orizont simbolic, prin referirea la „temeiul“ lor spiritual.

Lucrul acesta nu este nicidecum valabil doar pentru evul mediu. Raymond Bayer a atribuit în mod convingător ca „temei“ al picturii luministice a lui Leonardo da Vinci, foarte bine stabilite curente ale metafizicii „ermetice“, neoplatonic-umaniste, ale luminii. [72] În ce mă privește am încercat să arăt că sensul multiplu al celebrului tablou al lui Jan Vermeer *Elogiul picturii* își are în ultimă instanță temeiul într-o mistică laicizată a luminii.[73]

Cercetării i se deschide în acest domeniu un cîmp larg de investigație.

V. Pierderea transparenței

Ca în toate celelalte privințe, și în privința luminii s-au produs în artă, de la finele secolului al XVIII-lea încoace, transformări radicale. Pentru oricine și-a făcut o idee mai profundă despre lumină, este limpede că refuzul programatic al transcendenței și închistarea în imanență era normal să aibă consecințe pentru „trăirea“ luminii și fructificarea ei artistică.

În arhitectură, ca și în pictură, lumina vizibilă își pierde, mai întîi, tot mai mult transparența față de o lumină mistică și spirituală. O dovedește în primul rînd dezvoltarea construcțiilor de fier și sticlă care, pornind de la serele în care belșugul de lumină este căutat din motive pur practice — ca mai tîrziu din cu totul alte motive practice în fabrici —, se ridică la o semnificație simbolică laică și ajung, în ultimă instanță, involuntar să reprezinte o apoteoză a luminii solare naturale. Colosala hală de mașini, de sticlă, a lui Dutert și Contamin, de la Expoziția universală de la Paris din 1889 le-ar fi putut apărea oamenilor ce aveau sensul transcendentului ca fiind un templu al unei religii necunoscute a luminii; dar această religie a luminii este cea a materialismului. În pictura de plein air a impresionismului lumina solară *pămînteană*, care poate „transfigura“ orice obiect oricît de neînsemnat, devine „motivul“ propriu-zis.

Scanned with OKEN Scanner

O sete uriașă de lumină pune stăpînire pe oameni, în care s-a stins lumina interioară ca și cea superioară. Ce vor este belșugul de lumină naturală și materială: cultul luminii ce se exprimă în „palatele de cristal", în plein air, în fotografie; iluminarea totală a locuinței într-un grad, care este recunoscut astăzi din nou ca fiind vătămător), cultul băilor de soare și transformarea nopții în zi prin inventarea a noi surse de lumină, care rivalizează cu soarele, ba chiar vor să-l întreacă, este în fond o compensație pentru o lipsă profundă. „Să nu ne pretindeți să ne închipuim că am vedea soarele așa cum îl vedeau vechile culturi. Tot ce vedem este un mic corp luminos explicat de știință, o sferă formată din aglomerarea unor gaze incandescente. În secolele dinaintea lui Ezechiel și Ioan, soarele era încă o realitate grandioasă, care da forță și strălucire și căruia i se ofereau pentru aceasta adorație, gratitudine și jertfe ale luminii. În noi însă relația aceasta s-a frînt, centrele ei sînt moarte. Soarele nostru este cu totul altceva decît soarele cosmic al celor din vechime, el a devenit ceva mult prea banal. Putem încă să vedem ceea ce numim soare, dar l-am pierdut pentru totdeauna pe Helios și încă mai mult marele disc al caldeenilor". [74] A apus însă nu numai soarele mitic al vechilor culturi, ci pentru mulți și *lux et sol intellegibilis* a occidentului creștin-antic. Și aceasta și în artă.

Căci de la Cézanne încoace lumina este ca și înghițită de culoare [75], care preia toată forța luminii, pînă atunci supraordonată culorii și independentă de ea, devine pămînteană în substanță, dar se aprinde totodată în erupții cromatice apocaliptice. Culoarea devine acum un surogat al luminii, chiar al luminii interioare. În lamentația lui Egon Schiele din „Zilele petrecute în închisoare" — „portocaliul era singura lumină", —, faptul acesta și-a găsit o expresie deopotrivă personală și profund simbolică.

Consecințele pierderii transparenței pot fi observate pretutindeni. Pentru că în secolele al XIX-lea și al XX-lea a dispărut relația intimă

Scanned with OKEN Scanner

cu misterul luminii, orfevrii și giuvaergiii zilelor noastre sînt numai rareori în stare să pună pe deplin în valoare prin șlefuire și încastrare „luminoasă" strălucirea naturală și totodată supranaturală și prețiozitatea materiilor pe care le prelucrează. Odată cu relația față de lumina superioară se pierde și înțelegerea marilor opere ale artei luministice din vechime. A vedea o catedrală gotică „în lumina" unei clădiri moderne de fier și sticlă înseamnă a o mutila, la fel cum s-ar întîmpla dacă *Fecioarei din biserică* a lui Jan van Eyck sau *Elogiului picturii* de Vermeer li s-ar răpi transparența lor luminoasă.

Unele dintre lucrurile pe care le-am menționat în cursul acestei schițe arată însă că lucrurile încep să se schimbe. Analiza luminii în operele de artă din trecut impune spiritelor mai serioase și mai subtile concluzia că lumina acestor opere nu poate fi nici măcar *descrisă*, fără referirea la semnificațiile ei spirituale. Analiza relațiilor luminii cere o mai mare subtilitate și o spiritualitate mai profundă decît cercetarea spațiului.

Fenomenologia și ontologia luminii ar trebui să devină din nou pentru filosofie un obiect central al interesului, prin aceasta reînnoindu-se „simbolistica realului". Credința că se poate construi o teorie a luminii pornindu-se exclusiv de la experiențele fizicii noi este în prezent zdruncinată. Pentru un filosof nu numai teoria timpului, ci și teoria luminii este un fel de batimetru al spiritului său. [76] Abia pe baza unei astfel de teorii pot fi aduse în cîmpul de investigații al istoriei artei o serie de probleme fecunde. [77]

O istorie a luminii în manifestările sale artistice ar fi pentru istoria artei un progres fără precedent. Sîntem încă departe de aceasta, totuși nu mai sîntem atît de departe ca acum treizeci de ani.

NOTE

* Publicat în broșură separată, sub titlul *Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen*, Mäander Kunstverlag, Mittenwald 1979. Apărut pentru prima oară în revista *Studium generale* XIII (1960).

Scanned with OKEN Scanner

1 „Prin prisma luminii". O astfel de istorie este postulată în lucrarea lui Hans Sedlmayr. „Der Tod des Lichtes" („Moartea luminii"). În: *Festschrift des Oberösterreichischen Kunstvereins Linz*, 1951, 34, ca și în volumul publicat sub același titlu, Salzburg 1964, 9—17.

2 Wolfgang Schöne: *Über das Licht in der Malerei (Despre lumină în pictură)*, Berlin 1954. Apoi Hans Sedlmayr: „Über Farbe, Licht und Dunkel" („Despre culoare, lumină și întuneric"). În: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München* 5 (1959), 9—10 (1964).

3 Hans Holdt - Hugo von Hofmannsthal; *Griechenland*, Berlin 1923: „Această lumină este nespus de netă și totodată nespus de blîndă. Ea dezvăluie amănuntele cele mai fine cu o limpezime, cu o blîndă limpezime, care face inima să-ți bată mai puternic; ea împresoară lucrurile din jur — nu o pot spune decît paradoxal — cu un văl ce le transfigurează. Cu nimic nu poate fi comparată decît cu spiritul. Într-un intelect admirabil, așa trebuie să stea lucrurile, treze și potolite, despărțite și legate între ele."

4 Hans Sedlmayr, *Österreichische Barockarchitektur*, Viena 1930, 15 și urm.

5 Etienne-Louis Boullée (1728—1799), arhitect francez din școala neoclasică. (n.tr.).

6 Emil Kaufmann, „Louis Etienne Boullée", In: *Art Bulletin* XXI (1939) 213—227. Vezi și observațiile lui Ernst Jünger, anume că „în valoarea creată de umbre formele se dezvăluie și se spiritualizează totodată. Ele păşesc pe o nouă treaptă, aceea a indestructibilității, pe care le-o asigură linearitatea lor. Lucrurile par... mai imateriale și totodată mai viguroase". În: *Gärten und Strassen (Grădini și drumuri)*.

7 „Pentru arhitectură lumina este, evident, un factor extern, pe care artistul nu-l poate modifica. Dar dacă nu poate acționa asupra sursei, o poate face asupra factorului ce i se opune, adică poate studia profilurile și distribuirea formelor în perspectiva unui anumit efect al luminii". (În: Giulio Carlo Argan, *Borromini*, Milano 1952 (Biblioteca Moderna Mondadori 46).

8 Henri Leclercq: „Fenêtre". În: Cabrol-Leclercq: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* V (1922)

9 Hans Sedlmayr. *Die Entstehung der Kathedrale (Apariția catedralei)*, Zürich 1910, *passim* (Reprint cu o postfață, Graz 1976).

10 Willibald Sauerländer: *Die Kathedrale von Chartres*, Stuttgart 1954.

11 Hans Sedlmayr, „Bustelli und das Rokoko". In: *Alte und moderne Kunst* VIII (1963), 16—21; vezi și prezenta antologie.

12 Adelheit Kitt, *Die frühromanischen Kronleuchter und deren Symbolik („Candelabrele preromanice și simbolistica lor)*, Disertație netipărită (Viena) 1944.

Scanned with OKEN Scanner

13 A se citi descrierea făcută de Paulos Silentiarios. In: *Quellen zur byzantinischen Kunstgeschichte*, ed. de S.P. Richter, Viena 1897, 77—79.

14 Despre jocurile de artificii vezi Arthur Lotz, *Das Feuerwerk, seine Geschichte und seine Bibliographie (Focurile de artificii, istoria și bibliografia lor)*, Leipzig 1941.

15 Hans Sedlmayr, „Bustelli und das Rokoko".

16 Hedwig Conrad-Martius: „Realontologie". In: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* VI (1923) și un volum cu completări 1929 — Vezi și Hans Sledmayr: „Farben" (Culori), In: *Phil. Jahrbuch der Görresgesellschaft* 66 (1958) 323—330.

17 H. Sedlmayr, „Bustelli und das Rokoko".

18 J. Killian, *Der Kristall*, Berlin—Viena—Leipzig 1943. Îndeosebi pp. 48 și urm., 209 și urm.; 330 și urm.

19 Johannes von Allesch: *Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben*. Berlin 1925. Apoi: Hans Sedlmayr, în: *Kritische Berichte zur kungstgeschichtlichen Literatur* IV (1931—32) 214—224.

20 Premisa oricărui simbolism este *analogia relationis*. Vezi: Hans Sedlmayr: „Analogie, Kunstgeschichte und Kunst" („Analogie, istorie a artei și artă"). In: *Studium Generale* VII (1955) 697—703.

21 Strînse în volumul: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto (Cercetări istorice asupra coloritului cu privire la pictură de la Giotto incoace)*, München 1972.

22 Hans Sedlmayr: „Bemerkungen zur Inkarnatfarbe bei Rubens" („Observații privitoare la culoarea carnației la Rubens"). In: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München* 9—10 (1964).

23 „Nu este de mirare că în anumite limbi lumina și claritatea au aceeași denumire". Karl Kerényi: „Vater Helios" („Tatăl Helios"). In: *Eranos-Jahrbuch* X (1943) 108.

24 Această problemă a fost abordată de Otto von Simpson în: *The Gothic Cathedral*, London 1956) (traducere germană, Darmstadt 1968), dar numai în legătură cu goticul.

25 O adevărată geometrie a luminii a demonstrat-o Walter Boeckelmann la bazilica carolingiană Einhardt din Steinbach. Vezi volumul de culegeri *Karolingische und Ottonische Kirchen* (Biserici carolingiene și ottonice), Wiesbaden 1957, 141—149.

26 Hans Sedlmayr: „Le terme imperiale romane" In: *Palladio* XV (1937) 149—156. În germană în: Hans Sedlmayr: *Epochen und Werke* I, München 1960 (ediție de studiu Mittenwald 1977).

27 Joseph Bodonyi: „Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition" („Apariția și semnificația fondului de aur în compoziția imaginii antice tîrzii"). In: *Archaeölogiai Értesitö* XLVI (1922—23)

Scanned with OKEN Scanner

28 Hans Sedlmayr: *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950; vezi bibliografia indicată.

29 *Ibid*, p. 492

30 Catoptrica: parte a opticii care se ocupă de reflexia luminii (n.tr.).

31 Joseph von Görres. Nu mai pot preciza originea exactă a citatului.

32 Hans Sedlmayr, „Bustelli und das Rokoko".

33 Karl Kerényi: „Vater Helios". In: *Eranos-Jahrbuch* X (1943) 90 — Mircea Eliade: *Die Religionen und das Heilige (Religiile şi sacrul)*, Salzburg 1954, 175 şi urm.; acolo este semnalată lucrarea lui R. Forrer: „Les chars cultuels préhistoriques" („Carurile cultice preistorice"), în *Préhistoire* I (1932) 19—123.

34 În legătură cu aceasta Mircea Eliade, *op. cit.*, cap. IV, capitolul: Sonne und Sonnenkulte (Soarele şi culturi solare). Vezi şi bibliografia indicată acolo.

35 Gertrud Thausing: „Zum Sinn der Piramiden" („Despre semnificaţia piramidelor"). In: *Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse*, Anzeiger 85 (1948) 121 şi urm.

36 W. Willi: „Die römischen Sonnengottheiten und Mithras" („Divinităţile romane ale Soarelui şi Mithras") In: *Eranos-Jahrbuch* X (1943) 305—404.

37 „Soarele neînvins". (n.tr.)

38 Hugo Rahner: „Das christliche Mysterium von Sonne und Mond" („Misterul creştin al soarelui şi lunei"). In: *Eranos-Jahrbuch* X (1943) 305—404.

39 „Într-adevăr, potrivit înţelesului spiritual, soarele este Hristos". (n.tr.)

40 Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, cap .41, 76, 103 şi *passim*. Semnificaţia solară a ferestrei în formă de roată a fost demonstrată pentru prima dată în disertaţia netipărită, ţinută la Viena, de Hedwig Mersmann: *Die Bedeutung des Radfensters im Mittlalter (Semnificaţia ferestrei în formă de roată în evul mediu)*, Hans Sedlmayr, „Zeichen der Sonne" (Semne ale soarelui), în *Epochen und Werke* II (1960) 249—256.

41 Importantă lucrarea lui William S. Heckscher: „Berninis Elephant and Obelisk". In: *Art Bulletin* XXIX (1947) 155—182.

42 Hans Sedlmayr: „Allegorie und Architektur". In: *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma 1955, 197—208. Publicat în germană în: Hans Sedlmayr: *Epochen und Werke* II, Wien-München 1960, 235—248. Tradus şi în această antologie.

43 Karl Kerényi, „Vater Helios". In: *Eranos-Jahrbuch* X (1943) 120.

44 În legătură cu tot acest capitol, vezi: Hans Schwarz (Pseudonim): „Zeichen der Sonne" (Semne ale soarelui). In: *Wort und Wahrheit* I (1946). Acum şi în Hans Sedl-

Scanned with OKEN Scanner

mayr: *Epochen und Werke* II. Viena—München 1960, 249—256.

45 Vezi şi Paul Hommel: „Giebel und Himmel" (Fronton şi cer). In: *Istanbuler Mitteilungen* 7 (1956).

46 Kurt Erdmann, *Das iranische Feuerheiligtum (Sanctuarul iranian al focului)*. Leipzig 1941. Întrucît în doctrina lui Zarathustra lumina atinge o nouă treaptă de spiritualizare, ar fi normal să găsim în arta corelată cu ea o relaţie spirituală foarte intimă cu lumina. Ea ar exista într-adevăr dacă invenţia epocală a baldachinului în formă de cupolă (ca imagine arhitectonică a cerului) ar putea fi atribuită acestui stadiu al istoriei religiilor.

47 Hans Sedlmayr: *Die Entstehung der Kathedrale*, cap. 476.

48 Dionisie Areopagitul, membru al Areopagului din Atena, convertit de St. Pavel (Faptele Apostolilor 17, 34). I-au fost atribuite scrieri filosofice, puse acum pe seama unui Pseudo-Dionisie din sec. V e.n. Traduse mai tîrziu în latină de Johannes Scotus Erigena (810—877), ele au contribuit la răspîndirea ideilor lui Plotin şi ale neoplatonismului în Occident; Hugues de St. Victor (1096—1261), teolog scolastic, conducătorul şcolii Sf. Victor din Paris; Robert Grosseteste sau Greathead (1175—1253), prelat şi scriitor englez, filosof şi enciclopedist; Bonaventura (1221—1274), teolog scolastic italian, promotor al augustinismului doctrina Sf. Augustin (354—430). (n.tr.)

49 Vezi însă André Grabar: „Plotin et les origines de l'esthétique médiévale" („Plotin şi originile esteticii medievale"). In *Cahiers archéologiques* I (1945), în special p. 22 şi urm.

50 Lumină continuă.

51 Hans Jantzen: „Über den gotischen Kirchenraum" („Despre spaţiul bisericii gotice"). In: *Freiburger Wissenschaftliche Gesellschaft* 15 (1928). Tipărit în: Hans Jantzen: *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze (Despre spaţiul bisericii gotice şi alte studii)*. Berlin 1951, 7—21.

52 Hans Sedlmayr: *Die Entstehung der Kathedrale*, cap. 77—78. Otto von Simpson: *The Gothic Cathedral; the Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order (Catedrala gotică; originile arhitecturii gotice şi conceptul medieval de ordine)*, London 1956. În germană: *Die gotische Kathedrale: Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung*. Darmstadt 1968. Otto von Simpson: „The Birth of the Gothic" („Naşterea goticului"). In: *Measure* I (1950) 275—296.

53 Erwin Panofsky: *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures (Abatele Suger despre abaţia St. Denis şi tezaurele ei artistice)*. Princeton 1946.

54 „Opera străluceşte plină de nobleţe; dar, strălucind plină de nobleţe, opera este menită să lumineze minţile pentru a merge prin lumina adevărată spre lumina adevărată, a cărei poartă adevărată este Hristos. Cum este

Scanned with OKEN Scanner

înăuntru, hotărăşte poarta de aur. Mintea amorţită se ridică la adevăr prin ceea ce este material şi, scufundată mai înainte, reînvie văzînd această lumină". (n.tr.)

55 „Luminile materiale, fie că sînt produse pe pămînt prin măiestria oamenilor, fie că sînt rînduite de natură în spaţiile cereşti, sînt imagini ale luminilor inteligibile şi, mai presus de orice, ale Luminii adevărate însăşi".

56 Postfaţă la lucrarea lui H. Sedlmayr *Entstehung der Kathedrale*, retipărită în 1976 la Graz.

57 Ferdinand Weinhandl, *Über das aufschliessende Symbol (Despre simbolul care se revelează)*, Berlin 1929.

58 „Forma arhitecturală a goticului poate fi tot atît de bine caracterizată prin luminism cît prin verticalism" (Edgar de Bruyne: *Etudes d'esthétique médievale*, vol. II, Bruges 1946, 10).

59 Din lipsă de spaţiu sînt silit să renunţ aici chiar şi la schiţarea ierarhiilor cosmologice şi estetice ale luminii. Trimit de aceea cititorul cu atît mai insistent la lucrarea extrem de preţioasă citată în nota anterioară, a lui Edgar de Bruyne, şi îndeosebi la primul capitol al vol. III: *L'esthétique de la lumière*. — Cu privire la metafizica luminii în genere vezi Clemens Baeumker: „Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des 13. Jahrhunderts" („Witelo, un filosof şi cercetător al naturii din secolul al XIII-lea"). In: *Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters* II, 2, Münster 1908.— Werner Beierwaltes: *Lux intelligibilis. Untersuchung zur Lichtmetaphysik der Griechen (Lumina inteligibilă. Cercetare asupra metafizicii luminii la greci)*. Disertaţie. München 1957. — Romano Guardini: *Das Licht bei Dante (Lumina la Dante)*, München 1956.

60 Îl urmez în toate acestea, în esenţă, pe de Bruyne.

61 Starea diafană se corela în concepţia medievală cu cea cristalină, cu cerul de cristal. Este tocmai ce am încercat să demonstrez în legătură cu catedrala.

62 „Diform în parte sau multiform, mobil, în parte strălucitor în parte diafan" (n.tr.)

63 Cibele, fiica cerului şi a pămîntului, personifică faptul că totul iese din pămînt şi se scurge iarăşi în pămînt. A mai fost numită şi Ops (putere, izvor). Zeiţa cea bună, Mama zeilor *(meter theon)*, căci din ea s-au născut toţi zeii (n.tr.

64 „O lume mai mică" (n.tr.)

65 „Forma ideală şi perfecţiunea tuturor corpurilor este lumina". (n.tr.)

66 Vezi în legătură cu aceasta teoria luminii a lui Hedwig Conrad-Martius, *op. cit.*

67 „Dumnezeu este numit lumină în sens propriu, nu metaforic". (n.tr.)

68 Cu privire la *analogia relationis*, vezi Gottlieb Söhngen: „Wesen und Akt in der scholastischen Lehre von der participatio und analogia entis" („Esenţă şi acţiune în teoria scolastică referitoare la participatio şi la analogia entis"). In: *Studium Generale* VIII (1955)

Scanned with OKEN Scanner

649—662 și Hans Sedlmayr: „Idee einer kritischen Symbolik“ („Ideea unei simbolistici critice“). In: *Umanesimo e Simbolismo; Atti del Convegno Internazionale di Studi umanistici* IV. Padova 1958, 75—82. — E.W. Placzek: *Von der Analogie zum Symbolismus (De la analogie la simbolism)*. Paderborn 1954.

69 „Dintre toate lucrurile corporale lumina se aseamănă cel mai mult cu lumina eternă“. (n.tr.)

70 „Tot astfel cum sticla nu este vătămată de soarele care pătrunde prin ea, și fecioara este socotită nevătămată după și înainte“. (n.tr.)

71 „Templul creatorului, sanctuarul sfîntului spirit“. (n. tr.)

72 Raymond Bayer: „Léonard de Vinci et l'Académie platonicienne“. In: *Actes du XIV-e Congrès International de l'Histoire de l'Art* I (1936) 96—97.

73 Hans Sedlmayr: „Der Ruhm der Malkunst“. In: *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin 1951, 169—177. Inclus în *Kunst und Wahrheit*, Mittenwald 1978. Tradus în prezenta antologie.

74 David Herbert Lawrence, „Apocalypse“. In: *The Albatross Modern Continental Library* 31 (1932), 74 și urm.; citat după Kerényi.

75 Hans Sedlmayr, „Der Tod des Lichtes“. În cartea cu același titlu, Salzburg 1964, 9—17.

76 Vezi lucrările citate în nota 15 de Hedwig Conrad-Martius, dar și Adolf Portmann: „Das Erscheinen der lebendigen Gestalten im Lichtfelde“ („Înfățișarea făpturilor vii în cîmpul de lumină“). In: *Festschrift für Helmuth Plessner*, Göttingen 1957.

77 Abia în anul 1978 am luat cunoștință de lucrarea lui Henry Deku, „Philosophie der Komposition“ (publicată în *Confitemini Domino, Internationales Komponisten - Symposion*, Bozen 1977), care conține *in nuce* o estetică a luminii.

Scanned with OKEN Scanner

SUPOZIȚII ȘI PROBLEME ÎN LEGĂTURĂ CU DEFINIREA CARACTERULUI VECHII ARTE FRANCEZE*

I

Ideea paradisului ca monadă centrală a artei franceze. (În schimb, Novalis: „Epigrama este monada centrală a literaturii și poeziei franceze vechi.“)

Dacă vedem în operele de artă ale unui popor visele sale — și există multe motive să credem că această părere este mai mult decît o pură metaforă —, atunci nici un popor nu a visat mai adesea și mai viu paradisul decît poporul francez. Visul acesta îmbracă formele cele mai diferite, revine în toate epocile artei franceze, cu el se naște națiunea franceză în secolul al XII-lea. Tema aceasta eclipsează toate celelalte teme predilecte în atare măsură, încît ni se pare posibil să încercăm pe această bază o definire a artei franceze. Nu trebuie însă, pentru a înțelege această supoziție, să ne gîndim la reprezentări pictate ale paradisului biblic.

Metodă: specificitatea invariabilă a unui domeniu artistic — fie al unui popor, fie al unui anumit artist — nu trebuie căutată în realizările de calitate medie, ci în acele creații care reprezintă puncte culminante ale creației. Aceasta pentru că asemenea puncte culminante nu pot fi, în nici un caz (chiar dacă nu trebuie să uităm și alte condi-

Scanned with OKEN Scanner

ții), atinse decît atunci cînd între obiectele preferate și înzestrarea artistică („concepția") există o afinitate lăuntrică.

Cele mai multe momente culminante ale artei franceze (ale artei franceze vechi, anterioare secolului al XIX-lea și posterioare epocii romanice, în care „elementul francez" nu există încă) pot fi considerate ca fiind reprezentări ale ideii paradisului.

Catedrala gotică — întruchipare a celui de-al doilea paradis, paradisul ceresc.

Arcadia, paradisul pastoral. Vîrsta de aur — Claude Lorrain.

Versailles ca grădină fermecată, ca paradis terestru.

Paradisul ca țară a iubirii al lui Watteau (Insula Cythera).

Orașul ideal al lui Ledoux ca oraș ceresc secularizat. Utopia societății perfecte.

Este știut că pe Claude Lorrain, Watteau îi putem considera variante ale idealului arcadian. *Les fêtes galantes*„ își au și ele sursa spirituală în idealul arcadian configurat artistic", ideal care are o lungă preistorie în poezia franceză. Arcadia este o formă a paradisului terestru.

Mai puțin cunoscut este faptul că și acele opere arhitectonice globale care reprezintă trei manifestări foarte caracteristice ale concepției artistice franceze: catedrala, Versailles, orașul ideal al lui Ledoux, sînt întruchipări ale ideii paradisului.

Edificiul ecleziastic din secolul al XII-lea și al XIII-lea („catedrala") este reprezentarea unei concepții poetice despre cer cu mijloace arhitectonice. Cerul, cerurile, al doilea paradis apar aici în ipostaza cetății celeste.

Deosebirea cea mai mare dintre catedrală și edificiile ecleziastice anterioare ale „pregoticului" normand o constituie nu atît anumite însușiri

Scanned with OKEN Scanner

formale, ci acel element „poetic", care face din catedrală o reprezentare, accesibilă simțurilor, a paradisului ceresc.

Trăsăturile particulare ale acestei imagini cereşti sînt, în poezie, şi în consecinţă şi în arhitectură: pereţii în care strălucesc pietre preţioase (abia aşa se poate înţelege înflorirea neaşteptată a vitraliilor), lumina cerească, ce nu vine din vreo sursă naturală, corul îngerilor (noua muzică bisericească), miresmele cereşti. La perceperea acestei beatitudini participă toate simţurile.

Multitudinea spaţiilor. Cetele sfinte. Coruri ale îngerilor. Cetăţenii oraşului ceresc.

Descrierea templului Graalului în *Tînărul Titurel*[1] creează impresia dusă pînă la fantastic a unui cor de catedrală, căruia i s-a dat o formă poligonală:

Descrierea evocă sub diferite aspecte un spaţiu arhitectonic nou, ce se adresează direct simţurilor[2]. Opera este înălţată *„in gotes êre dem grâle... ûz edelm lieht gesteine und anders niht wan ûzer rôtem golde"*[3]. Bolta este o reproducere a cerului, de acolo strălucesc pe un fond de safir pietre preţioase aurii şi argintii, evocînd soarele şi luna şi granate luminoase sclipind ca stelele. Totul străluceşte ca firmamentul într-o splendoare supraterestră. Pavimentul imită marea (!), peste fondul de onix, lucios ca oglinda, se află un strat de cristal, ca un înveliş transparent de gheaţă (după toate probabilităţile, o poetizare a pavimentului de piatră bine lustruit — tot atît de franţuzesc ca mai tîrziu „parchetul"). Prin ferestre care sînt nu din sticlă, ci din pietre preţioase, se revarsă o profuziune de lumină şi pe deasupra toţi pereţii sînt din pietre preţioase multicolore, semitransparente. Frunziş smălţat în culori naturale, operă de fină orfevrărie (care ne duce cu gîndul la copacul artificial din boschetul „Le marais" din Versailles), atîrnă bogat, clătinîndu-se cu clinchet (!) lin la fiecare suflu de aer. El este însufleţit mistic de îngeri ce par a veni din paradis, dau impresia că sînt în mişcare şi că, aflîndu-se în legătură cu orga din corul de est, pot cînta. Întregul templu

Scanned with OKEN Scanner

este „tainic însufleţit, depăşind limitele pămînteşti, fiind gîndit şi simţit ca lăcaşul de lumină al lui Dumnezeu“. Cu mulţimea lui de coruri şi capele „el sugerează impresionant splendoarea înmiită a cerului“.

Templul este însă o reproducere a cetăţii cereşti: „*der Jerusalêm exempel in vrône paradîse ist hie zem grâl der tempel*“[4].

Versailles, o transpunere în registru „laic“ a ideii paradisului, care a fost mai întîi întruchipată cu o „splendoare ameţitoare“ în catedrală. Paradisul ca grădină fermecată „unde palatele au devenit grădini şi grădinile palate“.

Imperiul zeului luminii. Grota lui Thetis: „Accesul se făcea prin trei uriaşe arcade, închise cu uşi de fier aurit pe care cădeau, peste şase hărţi ale pămîntului încadrate în medalioane, raze ce veneau de la un cap solar. Aici îşi făcea începutul... cultul soarelui“. „Dacă în acestă grotă începea cultul de la Curte al «regelui-soare», înfrăţirea dintre regele ceresc şi cel pămîntesc al soarelui devine mai apoi atît de generală şi de evidentă, încît întregul pare să se transforme într-un templu al soarelui“ — în imperiul „regelui-soare“.

Tufişurile prin care se strecoară lumina aruncă umbre luminoase, ireale. În boschete, ascunsă, muzică. Lumea de cristal a fîntînilor, imponderabilă, transparentă, răsfrîngînd şi multiplicînd lumina. Miresmele.

Multitudinea spaţiilor, a perspectivelor, a boschetelor. Armate de statui, ca în catedrale.

Oglindirile.

Vraja metamorfozelor.

Mme de Sévigné: „Am fost la Clagny: ce pot să-ţi spun? Este palatul Armidei“[5].

Oraşul ideal al lui Ledoux — un centru al „industriei“ cu casa „directorului“ în mijloc — este în mod evident prin multe trăsături un fel de oraş ceresc secularizat, chiar dacă multe motive inadecvate întunecă această origine („turnătoria de

Scanned with OKEN Scanner

tunuri"). El proiectează idealul societății perfecte într-un viitor utopic care ar putea fi atins pe pământ.

În acest oraș nu vor exista boli: „*on ne verra plus les maladies putrides désoler l'imprévoyance*"[6]. Pornirile rele vor fi înfrînate: „*La ville naissante. sera peut-être habitée par des hommes moins criminels*"[7]. Disputele vor fi aplanate fără constrîngere și pedeapsă într-o clădire a păcii, „*Pacifère*": „*Sur le tribunal sera assis un juge aimé par les hommes-là, d'une voix aimable et douce* (!)" („*Poena metusque aberant, nec verba minantia fixo aere legebantur, nec suplex turba timebat judicis ora sui, sed erant sine vindice tuti*"[8]). Egoismul a dispărut: „*on prête sans interêt*"[9]. Domnește concordia, întruchipată în așa-numita „*Maison d'Union*": „*l'union est la source du bonheur*"[10]. Casa comunității — „*Cénobie*". — este „*l'asile du bonheur et de la félicité*". [11]

Sfera paradisiacă în care se cufundă această viziune capătă în puncte culminante, rapsodice, ale textului trăsăturile tipice ale unei descrieri a paradisului: „*Déjà les zéphirs sortaient de leur retraite et la fraîcheur du matin s'étendait dans la plaine*" (*Maison d'un employée*). „*Les fleurs, les plants aromatiques distribuèrent leur parfums*". „*Le soleil... offre à mes yeux prévenus la demeure d'un immortel*"[12].

Este vorba aici de mai mult decît de simple comparații; orașul ideal este o imagine a paradisului terestru ce va să vină și ne trimite totodată la cel originar: „ *Tels furent sans doute les premiers jours du monde, dans son enfance*„[13].

Alte forme de manifestare a elementului paradisiac „în stare pură":

La fête de Saint-Cloud de Fragonard — nori de pomi, de apă, de aer, ieșind chiar din pământ — un imperiu terestru al norilor. Lumină binefăcătoare.

Imaginea finală a filmului lui René Clair *A nous la liberté* — o a doua natură redobîndită după înfrîngerea dușmanului cel crud, a mașinii —

Scanned with OKEN Scanner

viziune a existenței fericite, a comunității umane, fără muncă, fără trudă, în lumină, joc și cîntec.

Baldachinul la Fragonard — un cer cu nori materializat: o temă care nu s-ar fi putut ridica în arta nici unui alt popor la rangul de operă de artă superioară.

Paralelele acestor reprezentări ale paradisului în literatură, în forme ale societății:

În *Roman de la rose* trăsături tipice ale unei grădini paradiziace sînt preluate în descrierea țării iubirii.

Societățile amoroase din secolul al XIV-lea și urmașii lor din ordinele senzualiste din vremea „Regenței" (în text: *Régence*).

Paradisul unuia dintre aceste ordine blasfematorii, cel al „Afroditelor" (în text: „*Aphrodites*"), care se afla sub conducerea regentului Philippe de Orléans, era un parc imens în apropiere de Montmorency, cu o clădire principală numită „*hospice*"[14]. Un templu rotund cu un felinar învelit în mătase azurie constituia sala de ședințe; sala de cult a cultului Afroditei, cu pereți din tisă și iasomie înmiresmată, avea ca boltă un baldachin de sticlă acoperit de tafta de un roz foarte deschis (lumină roză). În aceste spații lumina strălucea în permanență, iar aerul era de o prospețime delicioasă.

Originea acestui paradis deghizat, care nu are prea mult de-a face cu arta, este absolut evidentă: povestirea alegorică a „Fericirii" (în text: „*Félicité*") arată cît se poate de limpede legătura lui cu concepțiile mai vechi despre paradis.

În contrasens: „*les paradis artificiels*" la Baudelaire.

O altă sursă literară: idealul societății perfecte strămutat în timpuri îndepărtate din trecut. „Marea Sudului" ca paradis îndepărtat încă existent.

Strălucita descriere a priveliștii din valea Couësnon în romanul lui Balzac *Les Chouans* are toate

Scanned with OKEN Scanner

caracteristicile unui paradis imaginar transpus într-un peisaj francez real. Valea este închisă (!) de munți, care descriu un arc vast, aparent circular (!), „în mijlocul căruia se întinde o imensă poiană, care seamănă (!) cu un parc englezesc". Un „covor verde de iarbă cuprinde în el, în contrastele sale, o mulțime nenumărată de tainice frumuseți". „În clipa aceasta se întinde peste întregul ținut, însuflețindu-l, acea scînteiere fugară prin care naturii îi place uneori să pună în lumină frumusețile plăsmuirilor ei nepieritoare... La orizont nu se zărea nici cel mai mic nor, a cărui lucire argintie ar fi putut îndreptăți bănuiala că bolta aceasta albastră imensă este firmamentul; părea mai curînd a fi un baldachin de mătase..." „Verdele de smarald al pajiștilor", „firele argintii strălucitoare ale apei ce curge". „Prospețimea înmiresmată a aerului de toamnă și aroma tare a pădurii se înălțau ca nori de tămîie (!) spre admiratorii minunatului peisaj și-i îmbătau pe cei ce contemplau cu încîntare florile necunoscute (!), plantele luxuriante și verdele intens al poienii... Păsările cîntau și valea răsuna de melodiile dulci, line, care susurau în văzduh". Totul este „o imagine imperfectă a spectacolului magic", care copleșește spiritele și face sufletul duios și visător.

Nu poate vedea astfel un peisaj real decît cel care-l identifică cu paradisul visat.

„Grădina numită Franța" — „Champs élysées".

Tuturor acestor versiuni diferite le este comun faptul că întotdeauna este vorba de un paradis „secund", de o „vîrstă de aur" viitoare, trecută sau prezentă, de un paradis nu natural, ci cultural. Natura epurată — grădina; societatea perfectă ca „oraș". Un nou cer sau un nou pămînt.

Întotdeauna acest paradis este adus aproape: în catedrală biserica cerească coboară plutind în jos pentru a se uni în cursul serviciului divin cu cea pămîntească. În *Astrée*[15] Arcadia visată este „integrată" în peisajul francez real.

Scanned with OKEN Scanner

„Crearea unei lumi care îmbină tot ce poate aduce direct fericirea în viața reală cu idealitatea existenței perfecte."

Lipsesc în schimb în arta franceză imagini importante ale primului paradis, ale paradisului biblic. În codicele Chantilly[16] acesta este o grădină într-o insulă circulară, fără animale, dar — fapt foarte semnificativ — împodobită cu delicate piese de arhitectură gotică.

II

Estetica franceză este o estetică a paradisului. Mai exact: prin însăși structura ei, tema paradisului îi oferă posibilități ideale de împlinire.

Această afirmație are un sens bine definit prin faptul că în toate aceste plăsmuiri atît de diferite ale ideii de paradis există motive ce revin în mod statornic.

Printre ele sînt: Poporul fericit. Pacea cerească: neluarea în seamă a morții, bolii, urîțeniei. Strălucirea supraterestră, claritatea, ordinea. Miresmele cerești și muzica cerească.

Printre ele se află și faptul că fericirea nu este doar de domeniul contemplării de către spiritul pur, ci poate fi gustată de simțuri rafinate.

Fiecare dintre aceste motive care ni se dezvăluie în cadrul temei paradisului poate fi generalizat ca fundamental definitoriu pentru arta franceză.

Paradisul este trăire laolaltă. Singurătatea nu există. Locuitorii lui sînt întotdeauna o mulțime, sînt „poporul fericit". Cetele sfinților, corurile îngerilor în catedrală, comunitatea sacră. Comunitatea sărbătorească de la Versailles. Comunitatea celor îndrăgostiți la Watteau.

Multiplul ca principiu generic al esteticii franceze. Mulțimea de sculpturi din catedrale, multiplicarea bolților reprezentînd cerul. Mulțimea de

Scanned with OKEN Scanner

spații ce se succed la Versailles. Galeriile oglinzilor. În genere: aleea (Pinder).

Moartea însăși capătă un caracter social: cimitirul lui Ledoux, un falanster (în text: *phalanstérie*) al morții.

Pacea cerească. Esențiale pentru ea sînt existența pură, starea imuabilă, liniștea *(calme)* fericită. Paradisul nu cunoaște decît mișcare staționară, nu cunoaște tensiunea, conflictul, catastrofa, decizia. El nu are istorie, este nemuritor, *este.*

În felul acesta poate fi mai precis circumscrisă predilecția pentru existența pură constatată adesea în estetica franceză.

Neluarea în seamă a morții. Aceasta nu înseamnă că în toate aceste paradisuri moartea ar lipsi cu desăvîrșire; ea este însă blîndă, transfigurează, chiar înfrumusețează. Expulzarea criptelor din catedrală.

Transfigurarea privită ca ideal. Apropiere în această privință de greci.

Paradisul este „transfigurare", transpunere a lucrurilor într-o limpezime naturală și supranaturală totodată. În lumea lucrurilor claritate înseamnă ordine, în ce privește însă materia, claritatea e purificare de tot ce este sumbru, apăsător.

În astfel de paradisuri nu există de aceea animale, ci numai oameni și plante. Așa stau lucrurile și în catedrală, de unde animalele și ființele corcite au fost expulzate, ca și criptele. Omenescul pur opus animalicului.

„Piatra prețioasă" — piatră purificată. Aur și cristal. Pămîntul purificat: stîncă, iarbă, apă limpede, floare. „Eternul". Neprihănirea.

O trăsătură de nelipsit a oricărui paradis este lumina supraterestră. Strălucirea în catedrală a unei lumini ireale, emanate de pereții în care

Scanned with OKEN Scanner

scînteiază pietre prețioase. Lumina pașnică a lumii pastorale, lumina trandafirie a îmbarcării spre Cythera.

Tufișurile de la Versailles, prin care transpare lumina, aruncă umbre mai delicate decît cele cu care sîntem obișnuiți; ele transfigurează lumina reală.

Un atribut nu mai puțin necesar al paradisului este strălucirea, fastul *(luxe)*.

Aur, cristal și pietre prețioase în viziunea bisericii cerești. Atlas și mătase la Watteau. Luciul mătăsii dematerializează și senzualizează totodată.

Natura împodobită. Covor de iarbă.

Miresmele cerești. Tămîie. Tufișurile și rondurile grădinii franceze. Parfumurile. *Oikema* a lui Ledoux, „*temple d'amour*“[17], se înalță într-o vale plină de miresme îmbătătoare.

Cîntecul ceresc, muzica cerească. Noul caracter „senzual“ al muzicii, care apare odată cu catedrala și înăuntrul ei. Semnificația muzicii ce se cîntă în tablourile lui Watteau. Fîntînile arteziene cîntătoare.

Beatitudinea paradisiacă este accesibilă tuturor simțurilor: ea este privită, auzită, simțită, respirată. Dispare deosebirea dintre simțurile „inferioare“ și cele „superioare“. Unitatea simțurilor.

Savurarea desfătărilor paradisiace este plăcere rafinată, transfigurată, a simțurilor *(volupté)*. Opoziția dintre senzualitate și spirit este anulată.

S-a spus că refrenul poeziei lui Baudelaire *L'invitation au voyage* (de altfel și ea o *Îmbarcare spre insula Cythera*) conține întreaga tablă de valori a esteticii franceze:

„*Là, tout n'est qu'ordre et beauté,*
Luxe, calme et volupté“.[18]

Toate acestea sînt însă trăsături fundamentale definitorii ale esteticii paradisului.

Scanned with OKEN Scanner

III

Nu intenția de a reprezenta paradisul creează estetica franceză, ci aceasta își alege tema paradisului ca fiind împlinirea perfectă a preferințelor sale.

Dacă izolăm trăsăturile definitorii stabilite pînă acum de temele în cadrul cărora ele pot fi descoperite în formă pură și dacă le luăm ca premise, putem deriva din ele grupe întregi de particularități ale artei franceze, care nu ar putea fi bine înțelese fără raportarea la acest punct central.

Spunem aceasta referindu-ne la pictura franceză și în primul rînd la semnificația pe care o au diferitele ei specii.

Pentru că estetica franceză este o estetică a paradisului și pentru că în paradis elementul individual, fără a fi șters, este dominat, transfigurat, de ideea frumuseții, în arta franceză veche nu există nici un portret în care să fie aprofundat caracterul individual, dar există foarte importante „portrete de clasă", portrete de vîrstă și de clase sociale. „Portretul ierarhic".

Portretul francez poate de aceea „flata" persoana reprezentată, fără a cădea în platitudine. El o compară (o asemuie) cu ființele cerești. Înflorirea supremă a tipului de „*portrait historié*", a portretului ce transfigurează (în forma lui clasică la Largillière) este explicabilă dacă pornim de la această premisă.

Tocmai de aceea nu există nici o portretizare, care să meargă în adîncime a urîtului, a frumuseții „lăuntrice" a urîtului.

Orice abatere de la frumos este și o îndepărtare de ceea ce este omenesc. Pasiunile, în sine negații ale existenței pur umane, dau feței omului ceva animalic — teza lui Lebrun. Există un întreg sistem de astfel de distanțări de omenescul ideal.

Imaginea țăranului la Le Nain. Pur statică. Țăranul înfățișat demn, în existența sa umană, în

Scanned with OKEN Scanner

zdrențe, însă — în opoziție totală cu imaginea olandeză a țăranului — fără nimic trivial. Ecou al sferei arcadiene.

Tabloul înfățișînd grupuri sociale. Aceeași predilecție, care-și găsește împlinirea în reprezentarea sferelor cerești, a ierarhiei cerești, stă la originea și a importantelor reprezentări ale societății terestre și ale rînduielilor ei. Tabloul de ceremonie: încoronarea (marea importanță pe care o are pentru cultura franceză ideea de „*sacre*"), recepții, judecată, procesiuni, funeralii, campanii militare, „parăzi", adunări, nunți — în general: evenimente festive.

În arta nici unei alte țări nu putea fi realizată, pe tema unei dezbateri judiciare, o pictură atît de importantă ca Tribunalul din ciclul Boccaccio din München de Jean Fouquet; evenimentul este cu totul în afara timpului.

În arta nici unei alte țări „genul" „sărbătorilor galante" (în text: „*fêtes galantes*") n-ar fi putut atinge un rang atît de înalt ca la Watteau.

O mulțime de astfel de teme la Callot (a cărui artă definițiile noastre nu o pot lămuri decît în parte): turnir, balet, pistă de alergări, teatru festiv, grădini. Chiar și forfota bîlciului se desfășoară în ordine geometrică (foaia *Impruneta*).

O posibilitate specifică artei franceze este reprezentarea „paradisurilor tablourilor": Magazinul de tablouri al lui Watteau, *Salonul* lui Saint-Aubin. [19]

Tabloul consacrat unei bătălii redă numai aspectul exterior al luptei, nu „gravitatea" ei; ea devine astfel aproape o «*manœuvre*». Reprezentarea luptei de la Marignano înscrie învălmășeala luptei în formațiuni regulate, geometrice.

Aspectele războiului la Watteau și la urmașii săi: *Les délassements de la guerre*, *Les fatigues de la guerre*[20] — între ele abia dacă e vreo deosebire de atmosferă. *Le camp volant* — un fel de „*dejeu-*

Scanned with OKEN Scanner

ner sur l'herbe", avînd un pretext militar. *Le détachement faisant halte* o scenă galantă într-un parc.[21]

Soldaţii din *Recrue allant joindre le régiment* rătăcesc ca nişte vînători nepricepuţi pe întinderea cîmpului; nu prea poţi spune ce fac şi ce sînt.

Tablouri de vînătoare. Adesea vînătoarea se petrece numai în ultimul plan; în planul din faţă o reuniune mondenă. Plecare sau întoarcere de la vînătoare. *Le rendez-vous à la chasse*[22] (Watteau), *Dejunul la vînătoare* (Lancret).

În peisaj obiectul preferat este din aceleaşi motive peisajul cultivat. Prin „cultură" natura se umanizează, impulsurile ei haotice sînt stăpînite. Ea devine asemănătoare paradisului.

Chiar natura eroică are ceva din aspectul unui parc.

Natura epurată, transfigurată, este imaginea corespunzătoare, mediul omenescului pur. *Dumbrava.*

În această natură nu există furtună, catastrofe, „pasiuni".

„Este clar că marea artă a grădinilor trebuia să se nască în Franţa, Le Nôtre... duce pînă la ultimele consecinţe concepţia francezilor despre natură."[23]

Natura statică — una din marile potenţe ale artei franceze, prezentată fără egal în lucrarea despre Chardin a lui Pinder.[24]

Farfuria cu căpşuni (Chardin) — elemente identice rînduite în forma clară a unei piramide.

Natura statică nu se ridică în arta nici unui alt popor la o asemenea spiritualitate.

Nu există în schimb nici un tablou cu animale, gîndit în profunzime. Rodin vede păsările ca nişte flori rupte de pe tulpinile lor.

Din trăsăturile fundamentale propuse ca definind estetica franceză pot fi deduse atît diferitele tipuri

Scanned with OKEN Scanner

de imagini cît și mijloacele de expresie corespunzătoare.

Și unele și celelalte sînt determinate de valorile expresive predilecte, a căror reprezentare o constituie tema propriu-zisă și pe care „leitmotivul" paradisului le pune deosebit de limpede în lumină.

O trăsătură profundă a modului în care francezii structurează imaginea este „lipsa ei de violență"[25]. Căci și în paradis nu există nimic violent. Această trăsătură duce lesne, din punctul nostru de vedere, la artificialitate, la „aranjamente".

Întrebare: Ce particularități ale culorii decurg din toate acestea? Poate înainte de toate o substanță cromatică epurată de tot ce este materie brută, ca și de tot ce este apăsător, confuz? O scală cromatică (paletă) lipsită de tensiune.

„Cultura" picturală, ades invocată, a francezilor.

Din categoriile esteticii franceze face, în sfîrșit, parte și sfera care închide arta în totalitatea culturii franceze. „Deși în Franța există, ca în puține alte țări, o artă superioară, o aristocrație artistică, artistul nu are nici un domeniu propriu, exclusiv, despărțit net de social".[26]

În arta nici unui alt popor nu ar fi putut apărea o capodoperă neîntrecută ca firmă a magazinului unui negustor de tablouri.

Țelul artei, așa cum îl vede C.N. Ledoux ca francez — „*atteindre aux plus hautes spéculations des jouissances humaines*"[27] —, implică o definiție de-a dreptul clasică a paradisiacului.

Creația artistică este în esență un proces de epurare, de clarificare. «*Aucune origine n'est belle*».[28]

În receptarea artistică precumpănește un mod de a vedea purificat, senin.

Scanned with OKEN Scanner

IV

Deosebirile de mai tîrziu dintre estetica franceză și cea germană au o origine cu mult anterioară primei configurări a caracterului național francez în secolul al XII-lea.

În interpretarea figurii lui Hristos apar puncte de vedere contradictorii la diferitele neamuri germanice. Încă în secolul al VI-lea Hristos nu este la franci luptătorul eroic, ci stăpînul ceresc. În imaginea sa „moartea și suferința pălesc cu totul, ele neputîndu-se integra în această concepție". Este pusă în lumină biruința (dobîndită) asupra diavolului și a morții — la saxoni lupta[29].

Centrul de greutate al reprezentărilor religioase ale lumii creștine este în evul mediu diferit de la popor la popor:

la francezi el se află în reprezentarea paradisului și a tot ce i se asemuie,

la germani (inclusiv la cei din nordul Germaniei) în reprezentarea lucrurilor ultime: moarte și înviere, sfîrșitul lumii, judecata și iadul și strălucirea mistică (în primul rînd în aspectele „apocaliptice"),

la italieni în istoria biblică, în drama sacră (Giotto).

În funcție de apropierea de acest „centru de greutate" își dobîndesc și celelalte teme iconografice religioase ponderea lor lăuntrică.

Arta franceză are o predilecție pentru tema divinității tronînd, a Mariei în splendoare, a adorației Mariei, a încoronării Mariei — deci evenimente de curte, ceremoniale. Ideea de „*sacru*", cete și coruri ale îngerilor. *La cour céleste.*

De asemenea *Adorația magilor*, cu o mare suită.

Pentru arta franceză este pur și simplu de nereprezentat în conținutul ei mai profund imaginea infernului, a haoticului. Reprezentările iadului sau ale căderii îngerilor (laolaltă) frizează involuntar ridicolul.

Scanned with OKEN Scanner

Dansul macabru este un joc de curte, doar că dansatorii sînt schelete.

Lupta. Sf. Gheorghe (Muzeul din Toulouse) omoară balaurul doar punînd mîna asupra lui și atingîndu-l cu o lance fermecată, într-un calm deplin.

Ducerea crucii se transformă într-un fel de procesiune liturgică: ea se menține în sfera simbolicului.

Răstignirea însăși este transpusă în sfera frumosului pur; în altarul din Narbonne, chiar cei doi tîlhari sînt cu totul neschimonosiți, sînt tipuri de apostoli.

Moartea ca transfigurare. Durerea ia forma tristeții calme, tristețea înfrumusețează. „*La poésie qu'elle répand jusque sur les traits des morts, pacifiés et rajeunis.*“[30]

Există astfel reprezentări remarcabile ale jelirii zeului mort, a eroului mort: Hristos, Sf. Sebastian (mai tîrziu, în domeniul mitologiei antice, Narcis mort).

Secularizarea universului de imagini creștine. *Pentru că* Hristos este văzut (nu doar gîndit) ca stăpîn ceresc iar lumea de apoi ca *civitas* cerească, va exista mai tîrziu tabloul important de ceremonie, de societate.

Și invers: *Pentru că* nu există nici o imagine a iadului concepută în profunzime, nu vor exista mai tîrziu reprezentări remarcabile ale lumii de jos, ale lumii comune, ale hazardului, nu va exista comicul autentic, care provine din imaginea secularizată a iadului.

Cînd lumea mitologiei antice apare alături de lumea creștină de imagini, lucrurile sînt despărțite în același fel.

Franța preia atunci din antichitate cu predilecție ciclul de imagini înfățișînd existența arcadiană, vîrsta de aur.

Dostoievski — care se află în afara artei europene — a simțit instinctiv opoziția Germania —

Scanned with OKEN Scanner

Franța cînd a văzut ca imagine a morții pe *Hristos mort* de Holbein iar ca imagine a vîrstei de aur un tablou de Claude Lorrain (Sînt, după cîte știu, singurele descrieri de tablouri care se întîlnesc la el).

„În Galeria din Dresda se află un tablou de Claude Lorrain, care poartă în catalog titlul *Acis și Galateea* — eu l-am numit întotdeauna „Vîrsta de aur", de ce, nu știu nici eu... Tabloul acesta l-am văzut și în somn, dar nu ca tablou, ci ca realitate. De altfel nici eu nu știu bine ce anume am visat... Am văzut în orice caz — întocmai cum lucrul acesta se vede în tabloul amintit — un colțișor al arhipelagului grecesc și chiar timpul se întorsese parcă cu 3000 de ani; am văzut valuri albastre, mîngîietoare, insule și stînci, un țăran înfloritor, departe un ținut miraculos și, pe deasupra, soarele ce apunea, chemîndu-te — totul nu poate fi redat în cuvinte. În imaginea aceasta lumea europeană a păstrat amintirea leagănului ei și gîndul acesta îmi umplea sufletul cu dragostea de țara natală. Aici a fost cîndva *paradisul terestru* al omenirii: Zeii coborau din cer și încheiau legături de rudenie cu oamenii... O, ce oameni frumoși trăiau acolo. Se trezeau și adormeau fericiți și neprihăniți, pajiștile și dumbrăvile răsunau de cîntecele și de strigătele lor vesele; marele belșug de puteri proaspete se revărsa în iubire și în bucurie curată. Soarele îi învăluia cu căldură și lumină și se bucura la vederea copiilor lor frumoși... Ce vis minunat, ce rătăcire sublimă a omenirii. Vîrsta de aur este, dintre toate iluziile pe care omenirea le-a avut vreodată, cea mai puțin verosimilă... *(Adolescentul)*.

Ar trebui puse față în față întruchipările cele mai importante ale aceleiași teme „iconografice", operele cele mai reprezentative ale *unui* gen al picturii din arta franceză și din cea germană.

S-ar vedea atunci că anumite linii ale spectrului artistic german lipsesc cu totul în cel **francez** și că altele sînt diferit plasate.

Scanned with OKEN Scanner

V

Încercarea făcută aici de definire a artei franceze şi-ar pierde orice valoare dacă am voi să o impunem pe toată linia. Ea nu pretinde să explice mai mult decît ce intră de la sine în sfera pe care o delimitează.

Ideea paradisului este într-adevăr, după părerea mea, steaua centrală a artei franceze, dar nici un domeniu al artei nu poate fi explicat pornind doar de la un *unic* punct central. Maestrul din Villeneuve-les-Avignon, Georges de la Tour, Poussin, David reprezintă alte posibilităţi.

Ar fi de cercetat şi reversul acestui punct de vedere. Am putea începe, de pildă, referindu-ne la extraordinara cruzime cu care este înfăţişată moartea în imagini din secolul al XVI-lea francez, străbătute de ideea trecerii inexorabile a timpului.

Am făcut aluzie şi la o contradicţie mai profundă din secolul al XVII-lea, care ar trebui examinată pînă la capăt: aceea dintre „Versailles“ şi Poussin. Poussin revelează o altă faţetă a spiritului francez, pe care M. Alpatov[31] are meritul de a o fi definit mai îndeaproape. Întruchiparea concepţiei „stoice“ despre lume, care se manifestă în continuare, mai palid, la David: „*calme*“ şi „*ordre*“, dar motivate altfel.

O prezentare a secolului al XVII-lea francez este posibilă numai pe baza acestei polarităţi. Polii sînt totodată punctele focale ale unei elipse.

Constelaţia este şi mai complexă cu începere din secolul al XIX-lea. Unele dintre trăsăturile definitorii cercetate aici se pot evident aplica la Corot. Ar fi posibilă şi încercarea de a înţelege lumina impresionismului ca o secularizare a luminii cereşti. Trăsăturile găsite oferă şi unele posibilităţi de înţelegere a lui Degas şi chiar a lui Cézanne.

Dar Delacroix şi Daumier aparţin altor „sisteme solare“.

În încheiere se pune problema temeiurilor ultime ale fenomenelor care iradiază toate din cîteva

Scanned with OKEN Scanner

puncte centrale. Ca explicație ni se oferă (în primul rînd) *două* realități: aceea a apartenenței la un popor, la o rasă și aceea a societății și a formelor ei particulare.

Prima problemă ar putea fi dezbătută pornindu-se de la problema parțială a semnificației pe care ar avea-o faptul că în arta catedralei se manifestă concepția „celtică" despre formă și spiritul „celtic". „Romanicul" francez este în schimb în cea mai mare parte o variantă a spiritului germanic în genere.

Cealaltă problemă: s-ar pune întrebarea dacă ciclul de reprezentări ale celui de-al doilea paradis, în formele particulare pe care le-a luat în Franța, poate fi corelat cu sfera socială a „Curții" (în sens mai larg). Catedrala, Versailles, „Régence" dar și Ledoux, se leagă, în moduri foarte diferite, de acest punct central. În schimb arta lui Poussin este, așa cum a arătat Alpatov, exponenta marii burghezii din secolul al XVII-lea și a idealurilor ei; „burgheză" este și arta lui David.

Dacă privim însă în direcția opusă, ideea paradisului, pătrunsă în realitatea istoriei „efective", se dovedește a avea o remarcabilă forță, profund transformatoare. Rolul ei în marile crize din secolul al XII-lea și de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea.

NOTE

* Apărut în: *Festschrift Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1938, p. 11—27. Inclus în *Epochen und Werke* II, 1985 Mäander-Verlag, München, p. 322—341.

1 *Der jüngere Titurel*, urmarea poemului *Titurel* (constituit din două fragmente epice, scrise de Wolfram von Eschenbach între 1170—1220), a fost compus în Bavaria, înainte de anul 1272, de un anume Albrecht și reconstituie genealogia dinastiei Graal-ului — al cărui rege era bătrînul Titurel — de la Hristos pînă la Parsifal. S-a crezut

Scanned with OKEN Scanner

o vreme că şi *Tînărul Titurel*, care a cunoscut un mare succes în tot evul mediu, este tot opera lui Wolfram von Eschenbach (n. tr.).

2 Folosesc aici, în parte textual, studiul lui Heinrich Lichtenberg: „Die Architekturdarstellungen in der mittelalterlichen Dichtung" („Reprezentările arhitectonice în poezia medievală"), 1931.

3 „Spre slava lui Dumnezeu, Graal-ului... din strălucitoare pietre preţioase şi din nimic altceva decît aur roşietic" (n. tr.).

4 „Exemplul Ierusalimului din paradisul sacru este aici templul Graal-ului" (n. tr.).

5 Armida — una din eroinele *Ierusalimului eliberat* de Torquato Tasso. Ea îl reţine în grădinile ei fermecate, departe de armatele cruciaţilor, pe războinicul Rinaldo (n. tr.).

6 „Nu se vor mai vedea boli molipsitoare, consecinţă dezolantă a lipsei de prevedere" (n. tr.).

7 „Oraşul pe cale de a se naşte va fi locuit poate de oameni mai puţin criminali" (n. tr.).

8 „La tribunal se va afla un judecător iubit de oamenii de acolo, avînd o voce amabilă şi blîndă" („Pedeapsa şi teama nu existau şi nici nu se puteau citi pe plăci de bronz cuvinte ameninţătoare, iar mulţimea de solicitanţi nu se temea de verdictele judecătorului, şi nimeni nu se gîndea la răzbunare". — trăsături atribuite de Ovidiu vîrstei de aur) (n. tr.).

9 „Se dau împrumuturi fără dobîndă" (n. tr.).

10 „Casa Uniunii"; „unirea este izvorul fericirii" (n. tr.).

11 „Adăpostul fericirii" (n. tr.).

12 „Zefirurile ieşeau deja din lăcaşurile lor şi prospeţimea dimineţii se întindea peste cîmpie" *(Casa unui amploiat)*. „Florile, plantele aromatice şi-au împrăştiat miresmele". „Soarele ... arată privirilor mele, după aşteptări, lăcaşul unui nemuritor" (n. tr.).

13 „Aşa au fost fără îndoială primele zile ale lumii, în copilăria ei"(n. tr.).

14 M. Eisenstadt, *Watteau, Fêtes galantes* (1930).

15 Roman pastoral de Honoré d'Urfé (1607—1627). Cadrul natural este micul rîu Lignon din Forez. (n. tr.)

16 Din posesia ducelui de Berry, astăzi la Muzeul Condé din Chantilly. (n. tr.).

17 Dar şi, în concepţia lui Ledoux, *„temple de l'immoralité"*, *„atelier de corruption"*, menit să ducă, prin cunoaşterea instinctelor josnice ale oamenilor, la ameliorarea moravurilor.

18 „Acolo totul nu este decît ordine şi frumuseţe,/ lux, calm şi voluptate" (n. tr.).

19 Gabriel de Saint-Aubin (1724—1780), printre gravurile sale *Salonul de la Luvru* (1753), *Spectacol la Tuileries* (1760) (n. tr.).

20 *Divertismentele războiului, Oboselile războiului.*

21 *Tabără provizorie; Dejun pe iarbă, Detaşament în repaos.*

Scanned with OKEN Scanner

22 *Întîlnirea (amoroasă) la vînătoare.*

23 Friedrich Sieburg, *Gott in Frankreich? (Dumnezeu în Franța?)*, ediție nouă (1929).

24 W. Pinder, „Jean-Baptiste Siméon Chardin", *Das Museum*, vol. 11 (1907—1909).

25 O. Pächt, în: *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, vol. 2 (1933), p. 96 și urm.

26 Friedrich Sieburg, *op. cit.*

27 „A ajunge la cele mai înalte speculații în legătură cu plăcerile omenești" (n. tr).

28 „Nici o origine nu este frumoasă" (n. tr.).

29 H. Lother, *Die Christus auf fassung der Germanen* (Concepția despre Hristos la germani), 1937, p. 24.

30 „Poezia pe care o așază pe trăsăturile celor morți, împăcați și întineriți" (n. tr.).

31 M. Alpatov, *Pousin Problems*. The Art Bulletin XVII (1933), p.5.

Scanned with OKEN Scanner

REVENIND LA BORROMINI *

I

Paradoxul fundamental al oricărei cercetări de istoria artei constă în faptul că elementul atemporal — *perfecțiunea* artistică — apare și prin materia temporală și este realizat de forțe temporale, care se schimbă cu trecerea vremii. Dincolo de alte diferențe există de aceea două tipuri de studiere a istoriei artei. Primul pune accentul în examinarea operei de artă pe elementul artistic și a apărut pînă astăzi în cele mai multe cazuri sub forma unei estetici absolute, aplicate la istoria artei. Celălalt pune accentul pe fenomenul istoric, pe „stil", în continuă schimbare. Foarte rar au fost întrunite în mod reușit aceste două elemente ale cercetării, deși aceasta este misiunea esențială a istoriei de artă autentice. Este aceasta o problemă care nouă, germanilor, ne stă îndeobște la inimă.

Pînă nu demult, cercetarea consacrată evoluției stilurilor predomina într-o atare măsură încît, în cazul unui artist ca Borromini, descoperit de fapt abia în timpul din urmă, este incomparabil mai ușor să arăți care este însemnătatea lui pentru fazele, pentru „evoluția" barocului italian și european, decît să definești ce este propriu-zis artistic în creația lui. Dar numai privite împreună, aceste două aspecte ne-ar putea face să înțelegem pe deplin însemnătatea lui în cadrul istoriei artei.

Scanned with OKEN Scanner

Astăzi este relativ ușor să se arate care este locul ce-i revine lui Borromini printre ceilalți maeștri ai epocii de înflorire a barocului italian. Depășind intuițiile strălucite ale lui Wölfflin, definiția profundă dată de Riegl barocului ne-a oferit mijloacele de a determina locul pe care-l ocupă arta lui Borromini. Pentru Riegl, esențială la noul stil este „emanciparea" sau, într-o formulare mai simplă și mai accesibilă, „integrarea" adîncimii spațiale, includerea ei în corpul arhitectonic, în învelișul căruia pătrunde pe diferite căi. Această definiție va fi de îndată lămurită prin exemple; ea ne poate ajuta să înțelegem o mulțime de trăsături particulare care, toate laolaltă, determină caracterul global specific al operelor din perioada de vîrf a barocului. Această problemă a includerii adîncimii spațiale este pusă, conștient sau nu, ca o sarcină principală în fața generației din jurul anului 1600. Maeștrii principali ai barocului au luat, fiecare în felul său, poziție față de această problemă.

Noul principiu stilistic poate fi descifrat cu cea mai mare claritate la cele cîteva tipuri de fațade de biserici, care au făcut epocă. Ele pot fi numărate aproape pe degetele unei mîini. Compararea lor evidențiază atît trăsăturile comune ale barocului culminant cît și ce este specific fiecăruia dintre maeștrii respectivi.

Celor cinci fațade, a căror comparație nu facem aici decît să o schițăm, le este comună încorporarea adîncimii spațiale. Martino Lunghi cel Tînăr în fațada bisericii Santi Vincenzo ed Anastasio (din jurul anului 1650) și Carlo Rainaldi în cea a bisericii Santa Maria in Campitelli (începută în jurul anului 1660) păstrează suprafața plană a fațadei, potrivit regulii din secolul al XVI-lea și de la începutul secolului al XVII-lea. Lunghi articulează acest tip de fațadă pentru prima dată cu coloane libere, în loc de semicoloane sau pilaștri. Între coloane și peretele din spate el creează o fîșie destul de îngustă de spațiu, care amintește vag de un portic elenistic plat cu coloane, dar care modifică considerabil caracterul vizual de

Scanned with OKEN Scanner

ansamblu. Lumina și aerul învăluie coloanele libere și le scaldă în spațiu.

Rainaldi construiește pe suprafața dreaptă cu coloane de diferite mărimi ce urmează profilul peretelui sau sînt încastrate în el și care formează cu frontoanele și grinzile spații bine circumscrise, un sistem „dur", complex corelat, de casete ce conțin spațiul — un principiu care-și găsește de altfel corespondentul perfect în organizarea foarte originală a spațiului interior al aceleiași biserici. Și acest sistem amintește de antichitate, de fațadele cu edicule ale artei romano-elenistice tîrzii din secolul al II-lea e.n.

Mult mai radical rup cu tradiția fațadele pe care le vom aminti în continuare: fațada bisericii Santa Maria della Pace (începută în 1656 și terminată în 1658) și grandioasa fațadă a bisericii Sant' Andrea al Quirinale (începută în 1658), la care Bernini a dus mai departe un proiect mai vechi pentru Santa Maria della Pace. La Sant' Andrea noul principiu se evidențiază cu o excepțională claritate. Fațada propriu-zisă — aici de fapt doar un uriaș perete cu ușă — se menține plană, dar este legată de un element concav care învăluie cu spațiu, ca o mantie deschisă, miezul fațadei și totodată de un element convex care — ca un fel de semitempietto — creează un mic spațiu interior în fața planului drept al fațadei. Între aceste două elemente contrastante „fațada" propriu-zisă reprezintă sub toate raporturile elementul central. Această construcție care, la prima vedere, pare de o mare simplitate și de o limpezime clasică îi permite totuși privitorului să urmărească într-un mod cu totul nou jocul contrastant al celor trei dimensiuni fundamentale ale corpurilor în profunzimea spațiului: concavă, convexă și plană. (Nu mă pot reține să semnalez aici cît de tipic italiană este această juxtapunere clară a unghiurilor fundamentale din care pot fi privite lucrurile; un exemplu de seamă al acestei tendințe ni-l oferă tabloul lui Giorgione de la Viena [1] cu figurile umane văzute în cîte trei feluri din trei puncte: din față, din profil, din trei sferturi;

Scanned with OKEN Scanner

stînd în picioare, așezată, mergînd; ca tînăr, ca bărbat și ca bătrîn. Și pictura barocă manifestă predilecția pentru reliefarea culorilor fundamentale: roșu, albastru, galben).

Dacă am înțeles din execuția clasică de la Sant' Andrea noua modalitate de integrare a adîncimii spațiale în fațadă, nu ne va fi greu să ne dăm seama că acest nou principiu a fost formulat pentru prima oară la Santa Maria della Pace. Dacă desprindem aici straturile concave și convexe de suprafață, ne apare în centrul ansamblului o fațadă cu cinci elemente și cu aripi amplu coborîtoare de tipul fațadei lui Vignola de la Santa Maria dell'Orto și al fațadei bisericii Annunziata din Genova a lui della Porta: Ca și la Sant' Andrea, zona centrală este învăluită de forma curbată convex a semitempietto-ului și altfel, dar într-un mod asemănător, de un perete concav din spate, care se întinde pînă la cele două aripi. Această alăturare de componențe concave, convexe și plane creează și aici, ca și la Sant' Andrea, dar cu mai multă amploare și libertate, o complexitate fără precedent a relațiilor spațiale și, prin aceasta, un sentiment nou al adîncimii spațiale. Îți vine, pe bună dreptate, greu să mai vorbești în acest caz de o fațadă. Valorile scenice predomină aici asupra celor pur arhitectonice; peretele concav din spate este un fel de orizont rotund, iar întregul ansamblu reprezintă o imagine „panoramică", „formată" în jurul unui punct central [2].

Fațada lui Borromini de la San Carlo alle Quattro Fontane se deosebește, dacă o judecăm prin prisma sublinierii adîncimii spațiale, de cele două grupuri ale celor patru fațade examinate aici. Ideile care definesc această fațadă ce începe a fi executată în 1662 (operă deci a unui om în vîrstă de 65 de ani, contemporană cu operele de bătrînețe ale lui Rembrandt) apăruseră în proiecte încă din deceniul al patrulea. Nu se mai păstrează la această fațadă nici un fel de suprafață plană. Elementele concave și convexe nu mai au aici doar rolul de a îmbogăți și de a da amploare unei fațade plane, care ar putea exista și fără ele, ci

Scanned with OKEN Scanner

fac parte din însăși substanța ei. Etajul inferior se vălurează pe o linie concav-convex-concavă; și în cel superior, cîmpul central se retrage pe laturi în concavități, tranziția fiind subliniată de vîrful ornamental al ferestrei retrase ca o gheretă; nicăieri nu există un moment de calm. Mișcarea se produce nu în fața unei suprafețe plane ideale sau în jurul ei, ci în însăși substanța ei. Întreaga suprafață este cuprinsă de această mișcare; scopul ei este realizarea adîncimii spațiale, care este pusă aici în lumină într-un mod cu totul inedit.

Chiar acest unic exemplu evidențiază cu mare claritate trăsăturile ce-l diferențiază pe Borromini de ceilalți maeștri ai barocului culminant. Fațada sa include elemente extreme, între care nu există nimic intermediar. Ce spun este valabil pentru componentele spațiale, dar este valabil și în alt sens. Dintre cele examinate aici, această fațadă este, prin masivitatea impenetrabilă a reliefurilor ei, coloanele înseși fiind strîns legate de perete, cea mai romană. Dacă ar fi „aplatizată", ea ar fi, dintre toate celelalte fațade, cea mai conservatoare în ce privește relieful ei. Ea este însă totodată cea mai revoluționară și „cea mai nordică" prin faptul că spațializarea este obținută aici nu prin elemente adăugate, ci printr-un *proces* ce se produce în substanța însăși a fațadei, printr-un factor dinamic. (În ce sens, ar trebui lămurit mai precis). O comparație mai îndepărtată se poate face cu fațada bisericii Santi Martino e Luca, creație a lui Pietro da Cortona. Și acolo relieful peretelui este compact, și acolo fațada pare mișcată de forțe invizibile, împinsă la mijloc înainte, dar pilaștrii care o încadrează păstrează cel puțin vestigii ale unei suprafețe plane ideale, iar adîncimea spațială abia se face simțită. La fațada bisericii Santa Maria della Pace, care reprezintă un adevărat compendiu al ideilor barocului culminant, această posibilitate apare, în zona centrală a etajului superior, doar ca una dintre altele.

Observațiile făcute aici cu privire la valorile spațiale pot fi confirmate și de alte trăsături ca-

Scanned with OKEN Scanner

racteristice. Subliniem doar una, despre care s-a vorbit mai puțin și mai rar: fațadele lui Cortona și Bernini se compun din părți ce au structuri materiale cu totul diferite, în timp ce fațada lui Borromini pare a avea, în toate elementele ei constitutive, aceeași structură materială. Ar fi de văzut ce legătură există între această trăsătură și cea observată anterior. Nu mai puțin deosebită este compoziția: alăturarea liberă, imprevizibilă, a culiselor la Cortona, un mare motiv dominant căruia-i este subordonat totul la Bernini, echilibrul reeditat în ambele etaje, la Borromini. La fel, sentimentul proporțiilor. Subliniez încă un singur alt detaliu care arată o dată mai mult cît de diferit este Borromini de ceilalți. La toate fațadele pe care le-am examinat în acest context, zona centrală se termină în partea de sus cu un fronton drept, care, chiar dacă urmează ca la Rainaldi, accidentele peretelui, nu este nicăieri frînt. Numai la Borromini, în partea centrală a etajului superior, peste grinzile concave, se înalță liber, ca o flacără, un ciudat element în formă de volută.

Un studiu mai aprofundat chiar numai al acestei opere ar putea de aceea evidenția trăsăturile specifice ale barocului borrominesc. Nu trebuie să uităm că arhitecții Renașterii și barocului acordau fațadei o importanță mult mai mare decît cei din zilele noastre. Forma fațadei este o temă centrală a arhitecturii baroce, la fel de importantă ca structura spațiului interior. Nu toți maeștrii barocului culminant îi acordă însă aceeași importanță.

Dacă, prin cele spuse mai sus, am schițat trăsături specifice ale stilului borrominesc, importanța lui istorică devine evidentă prin însăși relația cronologică dintre aceste cinci fațade reprezentative: Borromini (născut 1599), Cortona (1596), Bernini (1598) aparțin aceleiași generații, Lunghi (1605) și Rainaldi (1611) sînt ceva mai tineri. Dar în timp ce fațadele examinate aici ale ultimilor patru au fost toate proiectate între anii 1650—1660, esențialul inovațiilor lui Borromini apare

Scanned with OKEN Scanner

încă înainte de anul 1635, le este deci anterior cu 15 pînă la 25 de ani. Elementul absolut revoluționar al operei sale este pus cu cea mai mare claritate în lumină de aceste cifre. Cu ea ține pasul doar fațada lui Cortona de la Santi Martino e Luca (1634), care rămîne totuși mult mai strîns legată de tradiție.

II

Arta lui Borromini începe de timpuriu să-și exercite influența asupra artiștilor aparținînd generației sale; primele ei influențe se manifestă la sfîrșitul deceniului al treilea al secolului. Ne dăm astăzi din ce în ce mai bine seama că, încă din vremea în care a lucrat la San Pietro în subordinea luî Bernini, care „ajunsese“ mare, Borromini a exercitat asupra acestui artist (de o vîrstă cu el și lipsit de prejudecăți) o influență ce nu trebuie subestimată. De la el a venit propunerea semnificativă ca grinda renumitului tabernacol de la San Pietro să fie curbată concav, imprimîndu-se prin aceasta întregii opere o tensiune ce i-ar fi lipsit altfel și tot lui i se datorează probabil curba tensionată a volutelor care o încoronează. Bernini și-a însușit aceste idei cu aceeași candoare cu care mai tîrziu a preluat ideile lui Cortona. Cîtă vreme trăiește Borromini, influența lui asupra operei lui Bernini se resimte, chiar în perioada mai tîrzie în care au devenit rivali. Scala Regia a lui Bernini nu este de conceput fără colonada Spada, tot așa cum este de neconceput proiectul acestuia pentru fațada estică fără fațadele lui Borromini, a căror mișcare de suprafață Bernini o transpune în volume.[3] În proiectele prin excelență laice ale lui Rainaldi pentru Santa Maria in Campitelli ideile lui Borromini se amestecă cu cele ale lui Cortona, ca și, mai tîrziu, în proiectul pentru fațada de la San Marcello (1682)[4]. Numai influența lui Cortona, poate încă ceva mai mare, asupra contemporanilor este comparabilă cu cea a lui Borromini.

Nu pe pămîntul Romei se fac însă simțite efectele cele mai puternice ale artei lui Borromini.

Scanned with OKEN Scanner

La Roma adepții lui au fost întotdeauna priviți ca o sectă, „setta borrominesca". Adevăratul lui succesor în Italia este modenezul dintr-o generație mai tînără Guarino Guarini[5], care a lucrat din 1668 la Torino ca inginer al prințului de Savoia Carol Emanuel al II-lea și care a murit în 1683, cu un an mai tîrziu decît Bernini. În opera lui Guarini arta lui Borromini se transformă, transformare pe care o pune și de data aceasta în lumină compararea a două fațade. La Borromini traveea ondulată era un motiv autonom, planimetric. Cînd reapare însă în proiectele de biserici ale lui Guarini, vălurirea ei este forma exterioară a unei legături dintre trei celule spațiale care, aflate în spatele fațadei, îi determină și îi motivează forma. Primare la Guarini sînt aceste celule spațiale. Stilul lui Borromini este totodată transpus în sfera unei speculații geometrice, iar motivele se aglomerează. Caracterul vizual-intuitiv se transformă într-o atare măsură încît s-ar putea vorbi de un delir arhitectonic. Importanța istorică a lui Guarini constă în faptul că, după apariția lui, curentul borrominesc se ramifică în două direcții, că reinterpretarea spațială dată de Guarini stilului borrominesc a devenit fundamentală pentru vaste domenii ale barocului tîrziu — în Savoia prin Vittone, în Spania prin Bonavia, în Germania prin Dientzenhofer și Neumann[6].

Efectul cel mai profund al inovațiilor lui Borromini constă în faptul că ele au intrat ca o componentă în sinteza barocului german tîrziu, reapărînd, în această nouă ipostază, în opere care se numără printre cele mai importante ale artei germane și europene. Ce a continuat să-și exercite înrîurirea au fost nu atît formele create de el — deși lucruri atît de extraordinare ca renumitele profiluri ale lui Prandauer nu sînt de conceput fără un studiu al formelor de detaliu concepute de Borromini —, ci spiritul artei sale. Faptul acesta este lesne de înțeles pentru că între trăsătura „dinamică" a lui Borromini și o anumită

Scanned with OKEN Scanner

tendință a artei germane care apare periodic, există o afinitate lăuntrică. Însemnătatea pe care arta lui Borromini (ca, mai tîrziu, cea a lui Guarini) o are pentru barocul german nu poate fi apreciată doar pe baza unor efecte izolate ale ei. Succesorii lui germani nu au făcut, de altfel, niciodată deosebirea dintre Bernini și Borromini, pe care o făceau artiștii de la Roma. Ei au preluat în mod spontan motive „borrominești" și de la Bernini, dar în special de la Cortona, contopindu-le cu motive împrumutate de la francezi.

Cu aceasta nu este însă epuizată importanța lui Borromini pentru o istorie a stilurilor. Micile sale forme decorative au pentru rococo-ul francez o însemnătate similară celei pe care o are concepția sa plastică pentru barocul german. Faptul acesta a fost recunoscut chiar de contemporanii lui. Nu a fost însă mai îndeaproape examinat felul în care trăsăturile artei borrominești s-au metamorfozat, dăinuind în continuare, în rococo.

Influența artei sale atinge punctul culminant în întreaga Europă în jurul anului 1725. În această perioadă apar în Germania strălucitele opere de bătrînețe ale lui M. Steindl din Zwettl și Dürnstein, operele de maturitate ale lui Kilian Ignaz Dientzenhofer; atunci studiază Schlaun[7] la Roma operele lui Borromini, atunci apare în Franța proiectul lui Meissonier[8] pentru St. Sulpice. Nu întîmplător este și faptul că în 1725 a fost editată la Roma de Sebastiano Giannini opera gravată lăsată de Borromini, sub titlul *Opus architectonicum Francisci Borromini*.

Mai greu de definit decît efectele sînt rădăcinile stilului personal al lui Borromini. Pentru el nu există un precursor sau un punct de plecare, în sensul în care ele au existat pentru arta lui Guarini. Sînt căutate zadarnic „verigile ce lipsesc" între Borromini și arta secolului al XVI-lea. Arta lui s-a cristalizat, de fapt, la școala formelor particulare ale lui Michelangelo (dar nu a arhitecturii lui), apoi pe baza studiului „barocului" antic, spre care l-au îndrumat poate gravurile compatrio-

Scanned with OKEN Scanner

tului său Montano. Pentru Borromini, arhitect al secolului al XVII-lea, trebuie să fi însemnat mult faptul că a putut găsi în arta antică, pe care ortodocșii i-o propuneau ca model, prototipurile inovațiilor sale. Cercetarea mai nouă ne duce înapoi la declarația lui Borromini, ne ajută să-l înțelegem mai exact, anume că maeștrii săi au fost Michelangelo, antichitatea și natura.

III

Să trecem acum de la problema însemnătății istorice a lui Borromini, la aceea a calității realizărilor sale artistice. Nu trebuie însă să discutăm în primul rînd problema *valorii*, căci astfel ar pătrunde cu ușurință pe ușa din dos estetica absolută, pe bună dreptate eliminată din cercetarea istorică. Examinarea realizării artistice pune în primul rînd nu problema valorii, ci a *rangului*, care nu se sustrage deloc clarificării științifice, cum se crede îndeobște. În aprecierea rangului artistic al unei opere de artă vor exista, firește, divergențe și oscilații, dar și determinarea stilului era și este supusă unor astfel de oscilații. Esențial este că aprecierea rangului operelor de artă dobîndește o mai mare temeinicie în măsura în care este mai profund înțeleasă alcătuirea internă a operelor de artă, „legea“ care o guvernează. Nu mi se pare prea dificilă ajungerea la un consens al cunoscătorilor artei lui Borromini cu privire la operele cărora, în cadrul creației sale, li se cuvine rangul cel mai înalt. Sînt tocmai acelea pe care cei ce le-au judecat, folosind criterii foarte diferite, le-au considerat întotdeauna ca fiind esențiale. Mie personal mi se pare, alăturîndu-mă majorității cunoscătorilor artei lui, că Borromini a intrat în istoria *artei* arhitectonice prin patru opere: prin *San Carlo alle Quattro Fontane*, prin turnul clopotniței și cel de la intersecția naosului cu transeptul bisericii *Sant'Andrea delle fratte*, prin fațada colegiului *Di propaganda fide* și prin biserica universității din Roma, *San Ivo*. La San Carlino aprecierea stilistică este îngreuiată de faptul că această construcție a

Scanned with OKEN Scanner

fost înălțată în două epoci diferite ale creației lui Borromini, dar aceasta nu afectează aproape deloc recunoașterea rangului ei excepțional. Turnul cupolei bisericii San Andrea, construcție din care există doar un etaj, și acesta nefinisat, trebuie să ni-l imaginăm după desenele ce s-au păstrat: judecăm construcția după un impresionant fragment al ei. San Ivo ne oferă temeiurile cele mai complete de judecare a rangului ei.

Aprecierea fațadei oratoriului[9] Filippinilor este firesc să fie și mai oscilantă. Cred că se poate demonstra că proiectul impresionant al lui Borromini și-a piedut din forța sa în cursul adaptării la clădirea existentă, de care Borromini a trebuit să țină seamă. În aprecierea relației cu fațada alăturată a bisericii nu trebuie să se uite că această situație nu era considerată de Borromini ca definitivă; el voia să execute, simetric, pe cealaltă latură a bisericii o a doua fațadă a oratoriului. Biserica Santa Agnese, menționată uneori ca opera *cea mai importantă* a lui Borromini este, în forma ei actuală, un conglomerat atractiv produs de mîini diferite și, ca atare, nu prea potrivită pentru a pune în lumină performanța artistică a lui Borromini.

O altă problemă ar fi aceea a rangului său printre maeștrii principali ai barocului. Nimeni, nici chiar vreunul din adversarii săi cei mai înverșunați, nu a contestat faptul că geniul și talentele sale îl situează la loc de frunte. Întrebarea, care s-a pus și în vremea sa, este: Bernini sau Borromini. Aproape toți cei care au aprofundat arta acestor doi maeștri înclină să-i dea preeminență lui Bernini. Chiar susținătorul cel mai aprig al lui Borromini, E. Hempel, își așază eroul pe locul al doilea, după Bernini. Sînt convins că o analiză amănunțită a capodoperelor acestor rivali nu ar face decît să confirme această rezolvare a problemei. Determinantă este aici capodopera lui Bernini, colonada de la San Pietro. Comparînd fațada lui Borromini de la Collegio di Propaganda fide cu fațada palatului di Montecitorio

Scanned with OKEN Scanner

a lui Bernini, proiectele de turle ale lui Borromini și Bernini, bisericile învecinate San Carlino și Sant'Andrea, cumpăna ar putea înclina cînd într-o parte, cînd într-alta, întrucît fiecare dintre aceste opere este în felul ei, de un rang excepțional. Cu colonadele de la San Pietro însă — care, totuși, nu joacă un rol hotărîtor în istoria stilurilor — Bernini a creat pe solul Romei opera secolului, fapt pe care-l atestă orice examinare mai aprofundată a bogăției lăuntrice a acestei clădiri, doar aparent uniforme. Nimic din creația lui Borromini nu-i poate sta alături. Dar, în afară de Bernini, Borromini nu este ca arhitect mai prejos de nici un alt contemporan al său, situîndu-se în fruntea aproape a tuturor.

Specificul creației sale constă — și aici considerațiile stilistice se leagă de cele de istoria artei propriu-zise — într-o foarte rară îmbinare a monumentalului cu bizarul. Aceste categorii ale creației artistice nu prea se îmbină bine, lucru dovedit de unele opere ratate ale lui Borromini și ale imitatorilor săi. În capodoperele sale însă, Borromini a reușit să le contopească într-un mod ce depășește aproape înțelegerea, deschizînd astfel artei, și nu numai domeniului „stilului", noi orizonturi. Aceasta este o trăsătură fundamentală a artei sale, care, mai mult decît cele de ordin stilistic, îi va fascina pe maeștrii germani ai barocului.

Pentru atingerea unui asemenea scop este explicabil faptul că Borromini a trebuit să recurgă la elemente multiple și dintre cele mai diverse. (Nu trebuie de aceea să ne mirăm dacă printre formele sale găsim, alături de cele ale lui Bramante, forme amintind de goticul tîrziu sau avînd un caracter cu totul exotic). Lui Borromini nu i-a fost dat să obțină cu un singur motiv nou, aparent de la sine înțeles, un efect atît de extraordinar ca lui Lunghi, la capodopera sa, fațada bisericii Santi Vincenzo ed Anastasio cu simplul, dar superbul, motiv al tripletelor de coloane. Efectele artistice cele mai profunde Borromini le-a realizat prin depășirea unei contradicții lăuntrice.

Scanned with OKEN Scanner

Un domeniu în care excelează îl constituie formele izolate de mici și foarte mici dimensiuni: uși și ferestre. Cu o forță supremă, el știe să imprime acestor forme convenționale ceva proaspăt, nemaivăzut. Profilurile sale ne fac să simțim mîna modelatoare a unui sculptor de rangul cel mai înalt.

Orice realizare artistică de seamă are și reversul ei, este pîndită de primejdia artisticității pure. Această primejdie este alta la Bernini decît la Borromini, și alta la adepții și „elevii" fiecăruia dintre ei. Pe Bernini îl pîndește primejdia formelor academice sau a urmăririi efectului pur și, la succesorii săi, ca de exemplu Fontana, a sterilității și oportunismului. Pe Borromini îl pîndește, pe de o parte, primejdia abstracției și calculului rece, pe de alta, a fanteziei dezlănțuite și a lipsei de măsură, care le sînt străine chiar operelor celor mai slabe ale lui Bernini, dar care capătă la Guarini dimensiunile caricaturalului. Acești poli reprezintă primejdii caracteristice în genere pentru baroc; biruințele acestuia decurg din măsura în care reușește să le învingă.

IV

Dacă am voi să arătăm cuiva nu atît înălțimea la care s-a ridicat arta lui Borromini, ci specificul modului său de creație, ar trebui să-l conducem nu în fața celor patru sau cinci capodopere amintite mai sus, ci în fața monumentelor funerare de la *San Giovanni in Laterano* și ar trebui de asemenea să-i arătăm monumentele funerare neexecutate sau dispărute, a căror imagine s-a păstrat în gravuri contemporane. Ar trebui să răsfoim, împreună cu el, *sutele de desene ale lui Borromini de la Albertina din Viena*, una dintre cele mai extraordinare colecții de desene de arhitect care s-au păstrat. Desene de felul celor opt proiecte diferite pentru o capelă laterală la San Carlino (Albertina nr. 174, reprodus în cartea despre Borromini a lui Hempel, p. 40) sau al variațiilor pe tema ferestrelor de la Palatul Conservatorilor al lui Giacomo della Porta (Alber-

Scanned with OKEN Scanner

tina nr. 311, Hempel, pl. 44) pun în lumină o altă „latură forte“ a lui Borromini, despre care operele sale încheiate, desăvîrşite, nu ne spun nimic. Este vorba aici de capacitatea sa de a da frîu liber fanteziei pe marginea unei teme date, ceea ce e cu mult mai mult decît simpla experimentare a diverselor posibilităţi de realizare a unui scop arhitectonic practic: este o formă de imaginare a unor structuri arhitectonice care, abia desfăşurate împreună, dau formă ideii, care este mai complexă decît toate aspectele ei parţiale şi care de aceea nu se poate configura decît prin examinarea laolaltă a unei multitudini de opere. Numai rareori se ivesc posibilităţi de a construi în acest fel; comparabile sînt variaţiile lui Fischer von Erlach pe tema unui pavilion de grădină în formă de stea pentru parcul arhiepiscopului de Salzburg din Klessheim. De cele mai multe ori produsele acestor fantezii arhitectonice sînt condamnate să rămînă pe hîrtie.

Există apoi încă o mărturie neobişnuită privitoare la modul de creaţie al lui Borromini, care transpune cercetarea într-un cu totul alt domeniu al creaţiei sale: textul compus de Virgilio Spada, după indicaţiile lui Borromini, al volumului publicat postum *Opus arhitectonicum*. Acest text descrie, într-un fel care nu-şi are perechea în nici o altă scriere teoretică despre arhitectură, *procesul* naşterii planului definitiv al mănăstirii Filippinilor, deci nu doar istoria exterioară a construcţiei, ci devenirea formei şi forţelor care o determină. Această subliniere a devenirii, deci a momentului dinamic însuşi, şi nu a ceea ce este normă rigidă, corespunde pe plan literar însuşi principiului artistic al lui Borromini.

Aceste consideraţii privitoare la modul de creaţie şi la structura spirituală a lui Borromini nu pot fi separate arbitrar de consideraţiile privitoare la stilul şi la „arta“ sa.

V

Arta lui Borromini şi-a exercitat influenţa de-a lungul unui secol în aproape întreaga artă contem-

Scanned with OKEN Scanner

porană; doar o minoritate, clasicismul englez și olandez, a exclus-o din capul locului. Odată cu promovarea și victoria definitivă a ideilor acestuia în Revoluția franceză, Borromini a intrat, împreună cu barocul, în declinul cel mai profund. Timp de peste o sută de ani numele lui a fost uitat sau a fost citat ca exemplu menit să descurajeze tendințe asemănătoare.

Cînd „cel de-al doilea baroc" al deceniului al nouălea al secolului trecut a dus la redescoperirea superficială și la salvarea cel puțin onorifică a primului, Borromini a fost și el redescoperit. În *Istoria stilului baroc în Italia* a lui Gurlitt (apărută în 1887) găsim primele afirmații care încearcă să-i facă dreptate lui Borromini; trebuie să comparăm cu ele ceea ce spuneau încă despre Borromini Burckhardt sau Lübke.

În zilele noastre două sînt elementele care determină în esență aprecierea artei sale. Primul este acel amestec ciudat de entuziasm fals și autentic din epoca de după 1918, care caută să-l înțeleagă pe Borromini, văzînd în el un fel de expresionist, răstălmăcindu-l deci. Acest expresionism era interesat mai mult de stilul decît de arta lui Borromini și de fapt, prin el, se vedea pe sine. Al doilea element al aprecierii îl reprezintă noul clasicism al deceniului al patrulea al secolului nostru, pe care îl desparte o lume de viziunea despre formă a lui Borromini, dar care, poate tocmai de aceea, va duce la o mai bună înțelegere a *artei* sale. Căci Borromini a mai trecut o probă clasicistă a focului. În respingerea categorică a stilului său de către arhiclasicistul Milizia (în jurul anului 1780) se simte totuși o admirație netăgăduită față de geniul lui Borromini și față de măreția artei sale: „*Si scuopre pero anche nelle sue maggiori strambaletezze un certo non so di grande, di armonioso, di scelto, che fa conoscere il suo sublimo talento*" [10]. La fel ar putea suna și judecata necondiționată istoric, a „prezentului" nostru cu privire la Borromini. „Căci *lucrul desăvîrșit* este atît de rar încît trebuie prețuit și trebuie să ne bucure chiar în

Scanned with OKEN Scanner

forma sa cea mai ciudată“ (Goethe despre Caspar David Friedrich). La aceasta se adaugă faptul că în noi germanii el atinge o coardă al cărei sunet nu ni se pare deloc ciudat, chiar dacă vine astăzi de foarte departe. Cunosc nu puțini vizitatori germani ai Romei care nu s-au simțit — într-un mod greu de explicat — nicăieri mai acasă decît la San Carlino, San Ivo sau la Sant' Andrea delle fratte.

NOTE

* Apărut în: Hans Sedlmayr, *Die Architektur Borrominis*, ed. a II-a lărgită, München 1939 p. IX—XXII. Inclus în: *Epochen und Werke* II, 1985 Mäander Verlag, München, p. 80—93.

Prima ediție a lucrării lui Sedlmayr despre arhitectura lui Borromini a apărut la Berlin, în anul 1931. Eseul tradus este, cu titlul lui exact, „O nouă încercare în legătură cu Borromini“.

Pentru toate problemele cercetării privitoare la Borromini o lucrare fundamentală este catalogul științific (catalogue raisonné) al desenelor lui Borromini, alcătuit de Heinrich Thelen.

1 Este vorba de *Cei trei filosofi* de Giorgione, pictat probabil între 1505 și 1507 (n. tr.).

2 Caracterul scenografic al acestui tip de arhitectură este foarte bine subliniat în capitolul consacrat de R. Hamann „barocului culminant în Italia“, în *Istoria artei*, p. 638 și urm.

3 Vezi Ragnar Josephson, « Les maquettes du Bernini pour le Louvre“. In: *Gazette des Beaux-Arts* 1918/I, p. 77 și urm., rep. 79; precum și planul lui Brauer și Wittkower, „Die Zeichnungen Gian-Lorenzo Berninis“. („Desenele lui Gian-Lorenzo Bernini“), 175.

4 R. Wittkower, „Carlo Rainaldi and the Roman Arhitecture of the Full Baroque“. *Art Bulletin* XIX (1937), p. 242 și urm. Fig. 50 și 51.

5 Guarino Guarini (1624—1685), „cel mai baroc dintre toți arhitecții“. (n. tr.).

6 Bernardo Vittone (ca. 1705—1770); arhitect din Torino; S. Bonavia (activ între 1740 — 1796); probabil Johann Dientzenhofer (m. 1762), care, cum spune Woermann, „depășindu-i pe Borromini și Guarini, a

Scanned with OKEN Scanner

evitat orice linie dreaptă“ la biserica mănăstirii din Banz; Balthasar Neumann (1687—1753) (n. tr.).

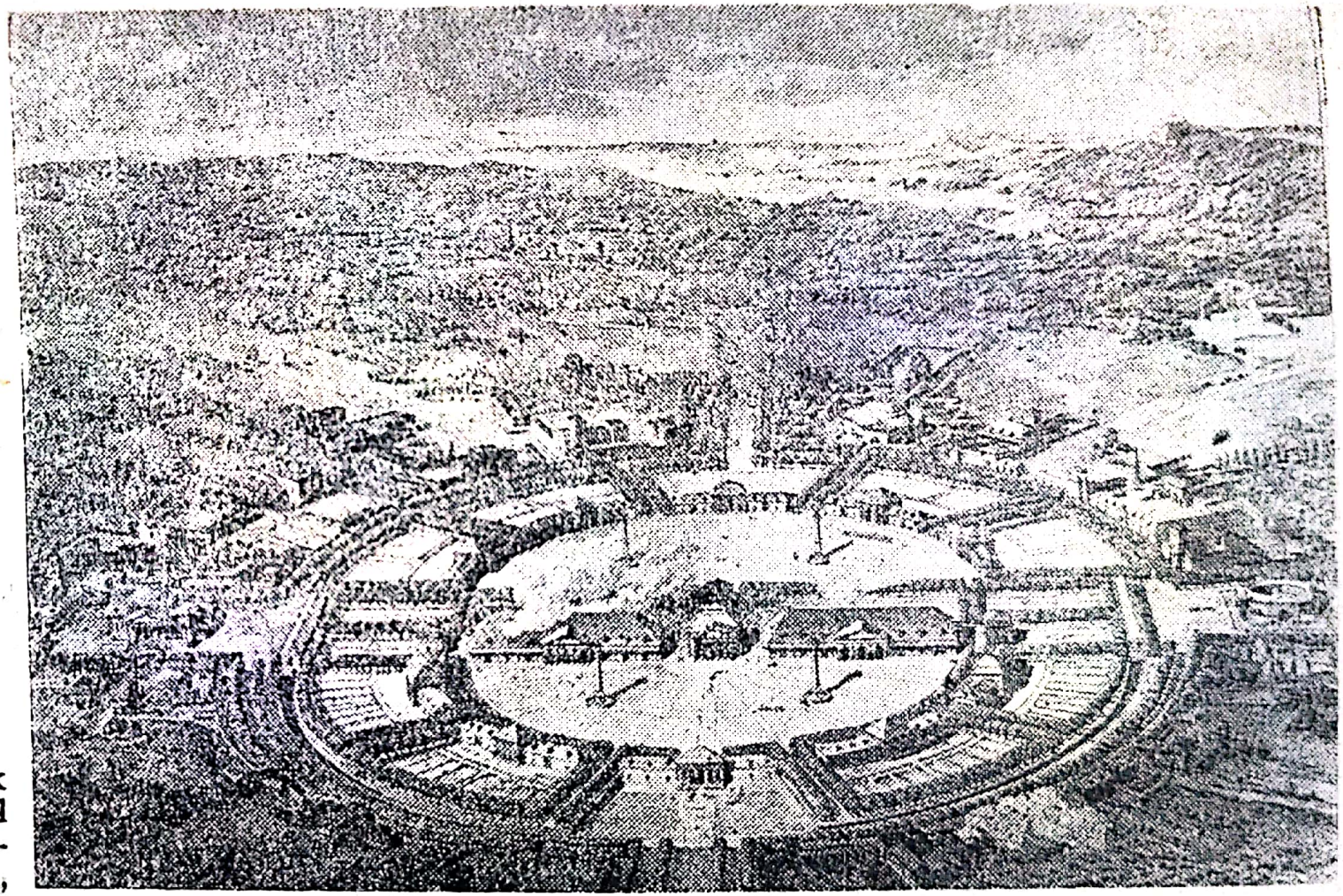
7 M. Steindl (ca 1644—1727); Kilian Ignaz Dientzenhofer (1689—1751); Johann Konrad Schlaun (1694—1773) (n. tr.).

8 Juste Aurèle Meissonier (1693—1750) (n. tr.).

9 Oratoriu: sală de rugăciuni, de obicei de structură mai simplă. Filippinii: congregaţie constituită în jurul lui Filippo Neri (1515—1595) (n. tr.).

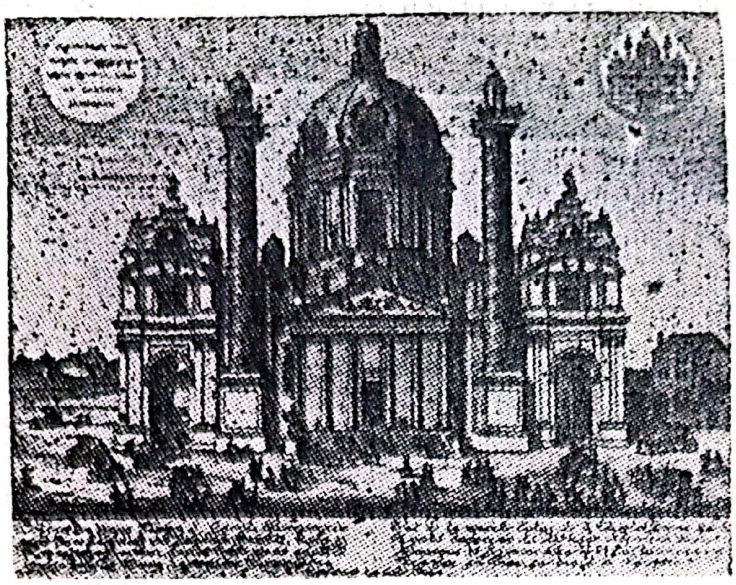
10 „Descoperi totuşi, chiar şi în cele mai mari bizarerii nu ştiu ce măreţie, armonie, rafinament, care evidenţiază talentul lui sublim“.

Scanned with OKEN Scanner

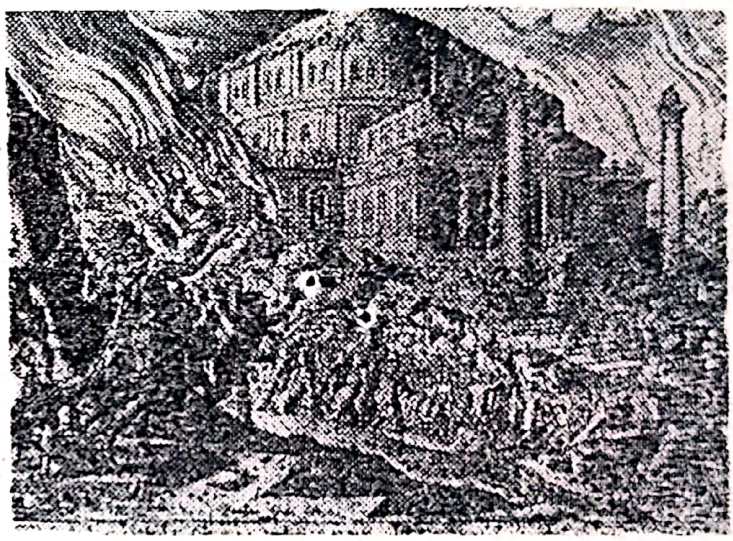


1. Claude-Nicolas Ledoux — Proiect pentru oraşul ideal Chaux, în C.—N. Ledoux, *L'architecture*, 1804,

Scanned with OKEN Scanner



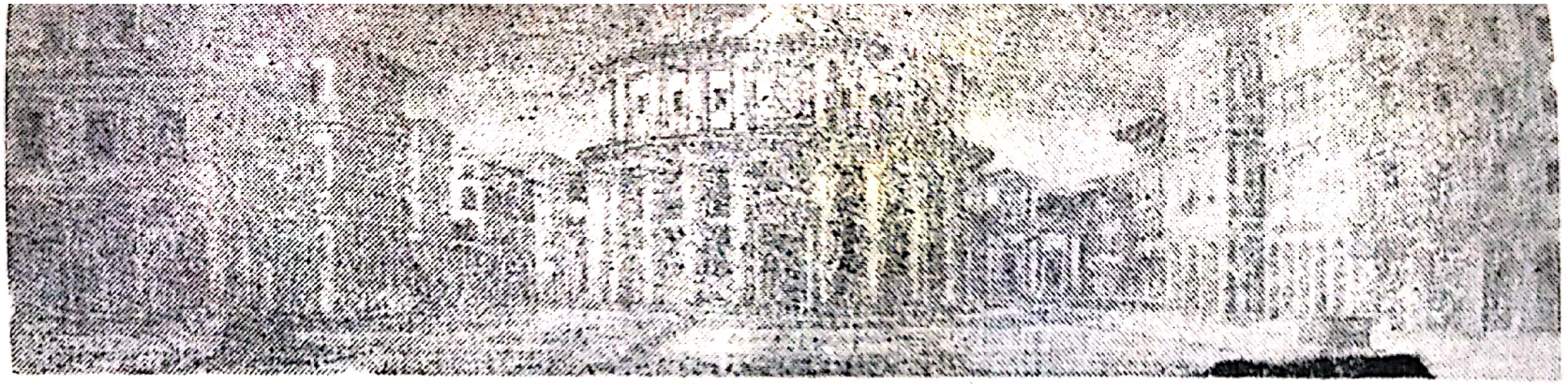
2. J. B. Fischer von Erlach — *Fațada bisericii Sf. Carol din Viena*, în J.B. Fischer von Erlach — *Entwurf einer Historischen Architektur*



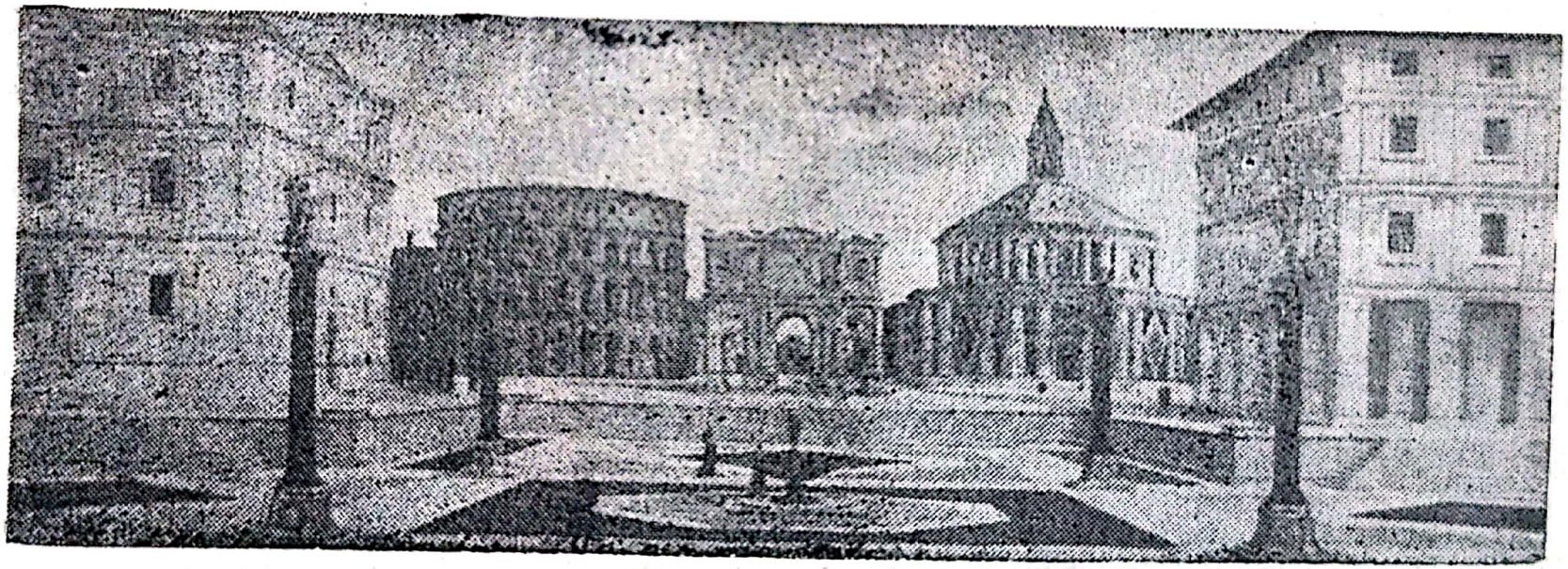
3. Ph. Galle — *Templul din Ierusalim*, gravură după M. Heemskerck

4. Antonio Pollajuolo — *Hercule*, Uffizi, Florența

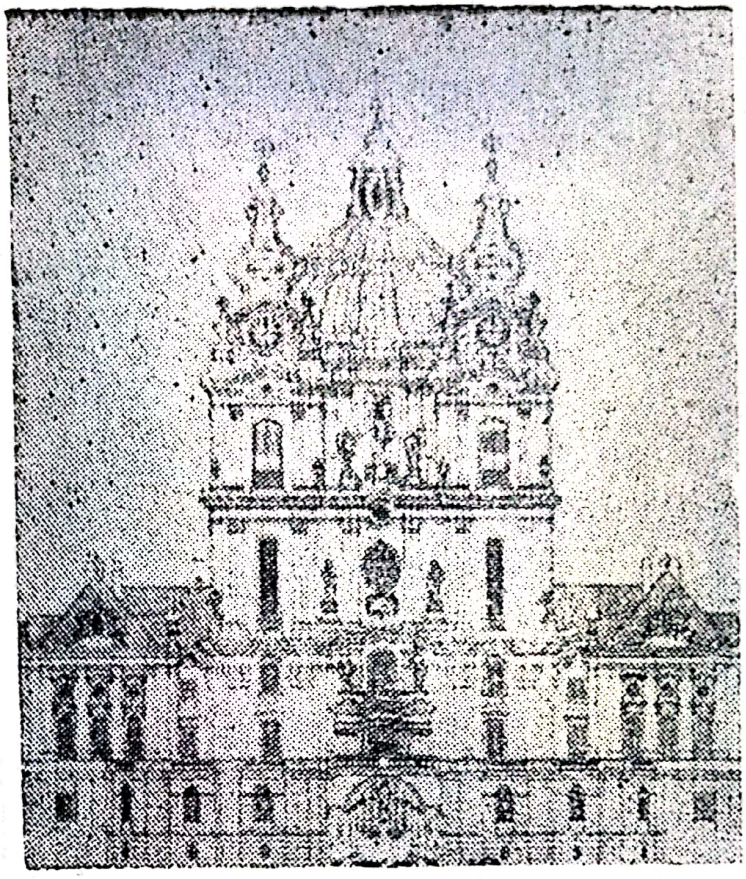
Scanned with OKEN Scanner



5. Luciano di Laurana (?) — *Theatra Architecturae*,
a) panou, Urbino; b) panou, Baltimore



Scanned with OKEN Scanner

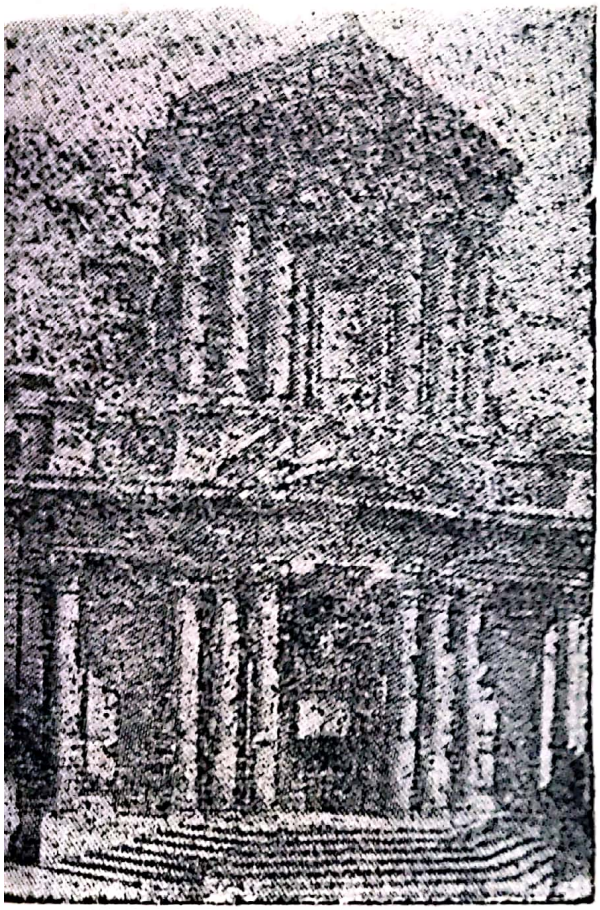


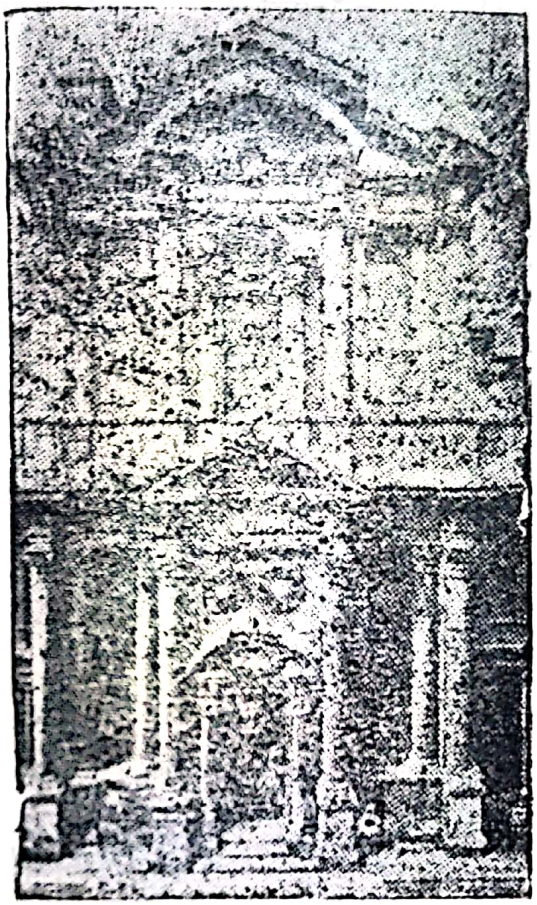
6. *Melk*, fațada de vest

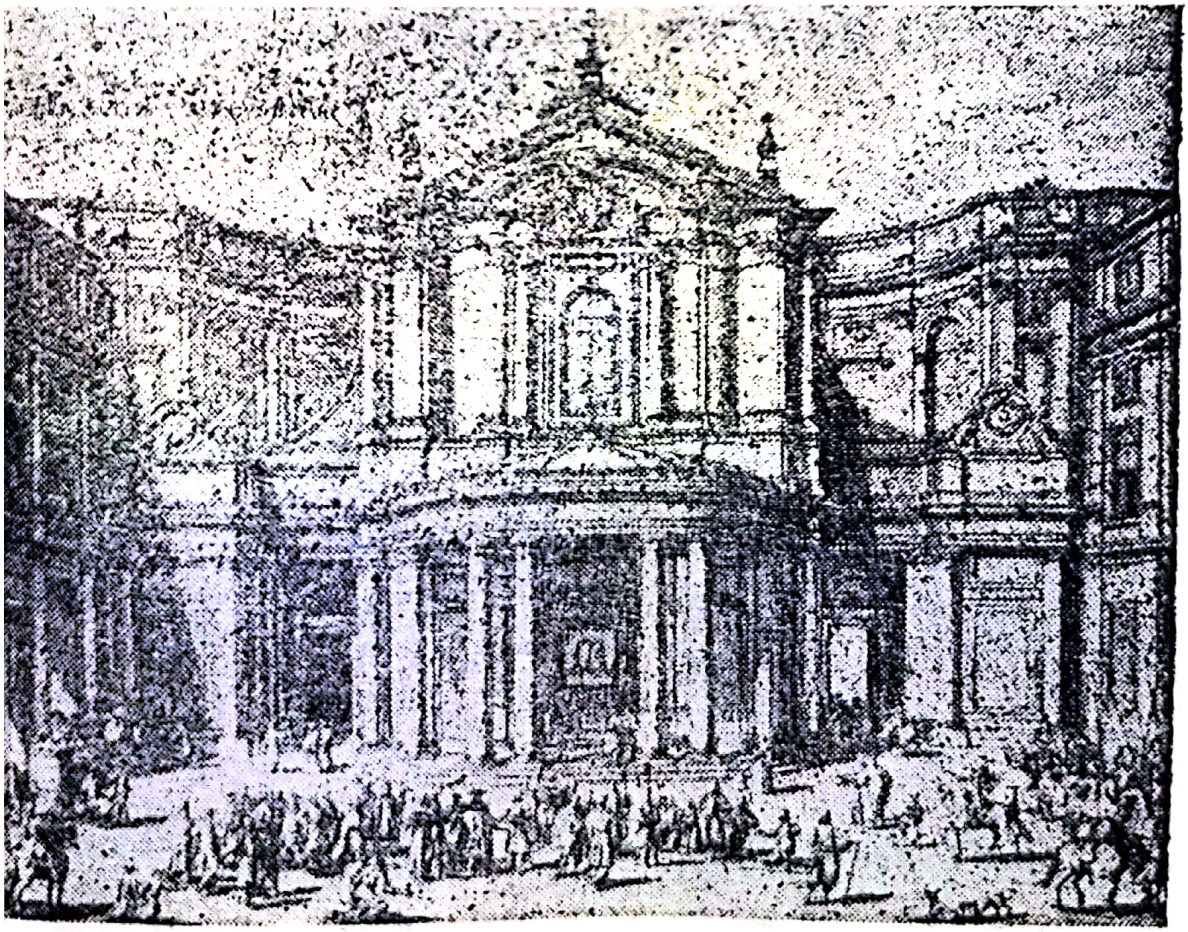
7. *Melk*, vedere dinspre vest

Scanned with OKEN Scanner

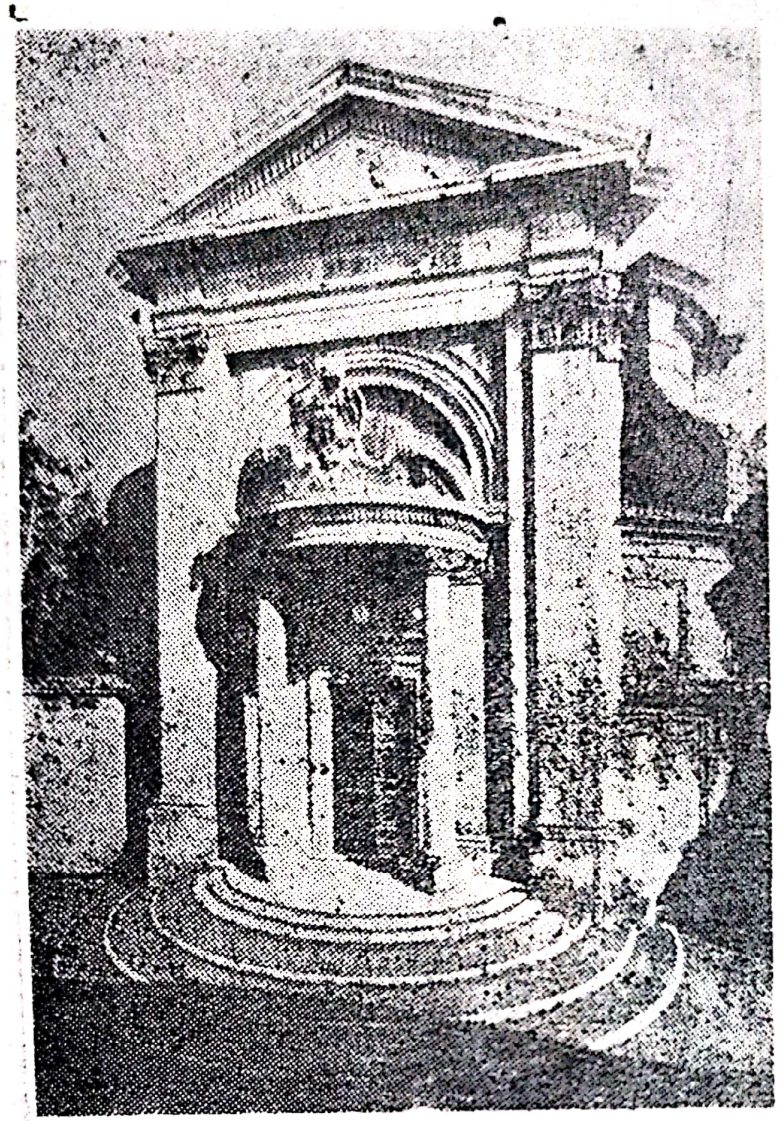
8. *Santi Vincenzo ed Anastasio*, Roma
9. *Santa Maria in Campitelli*, Roma
10. *Santa Maria della Pace*, Roma



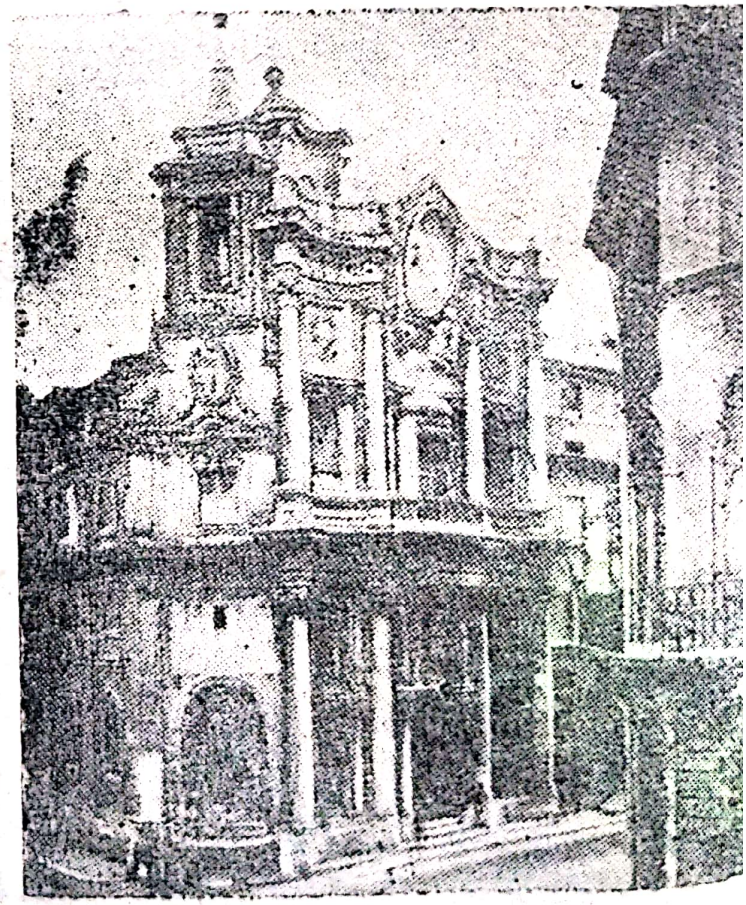




Scanned with OKEN Scanner

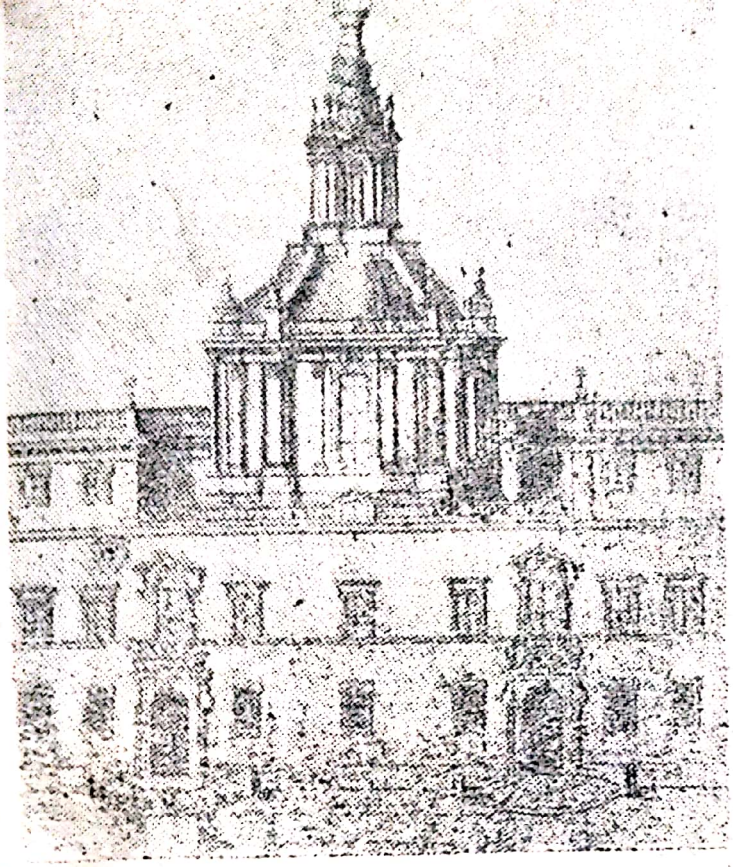


11. *Sant'Andrea in Quirinale,* Roma



12. Francesco Borromini — *San Carlo alle quattro fontane,* Roma

Scanned with OKEN Scanner



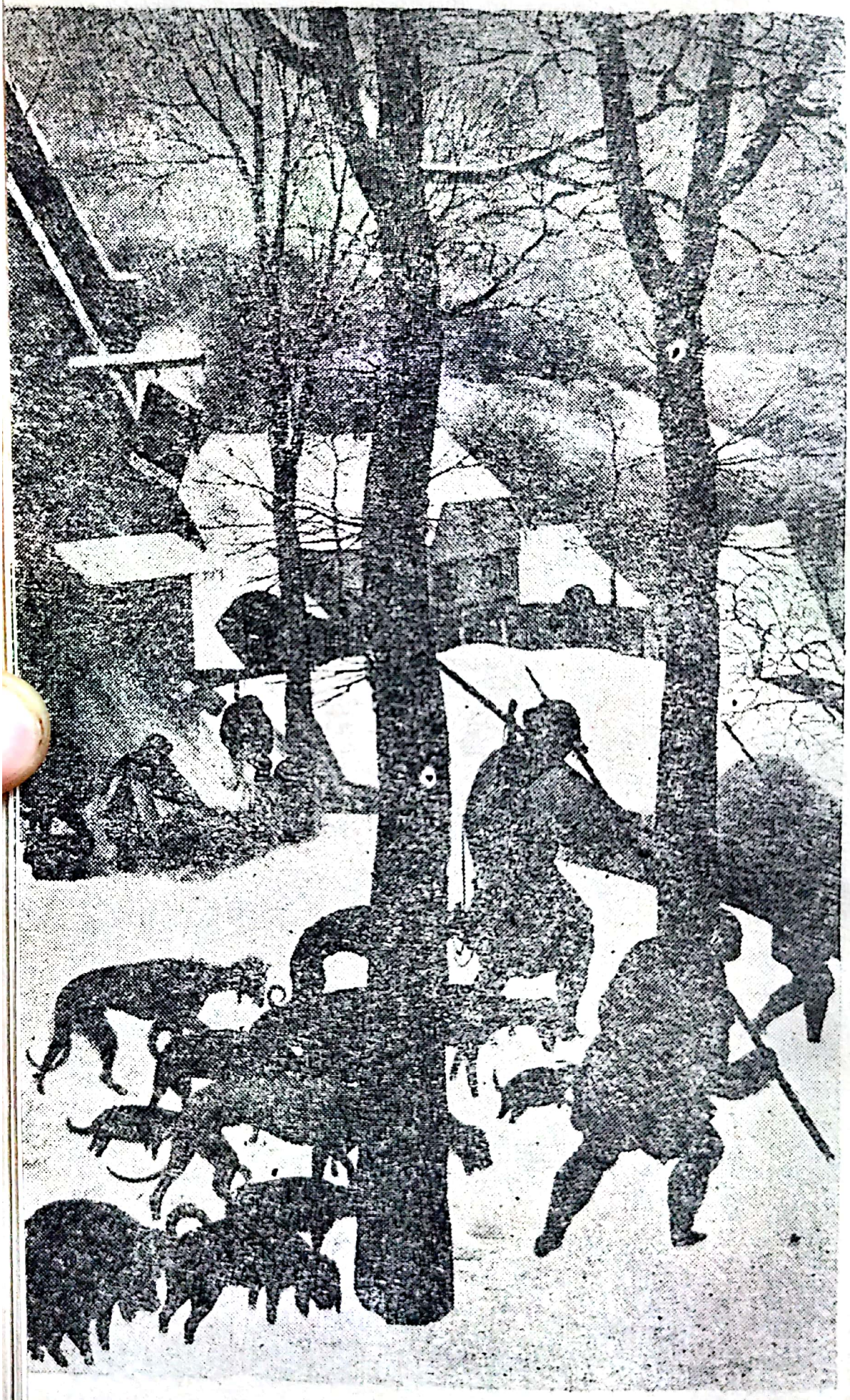
13. Francesco Borromini — *San Ivo della Sapienza*, după un desen din, Giov. Giac. Rossi *Il nuovo teatro delle fabriche...*, Roma, 1665

14. Pieter Bruegel — *Crescătorii de albine*, Staatliche Museen, Berlin

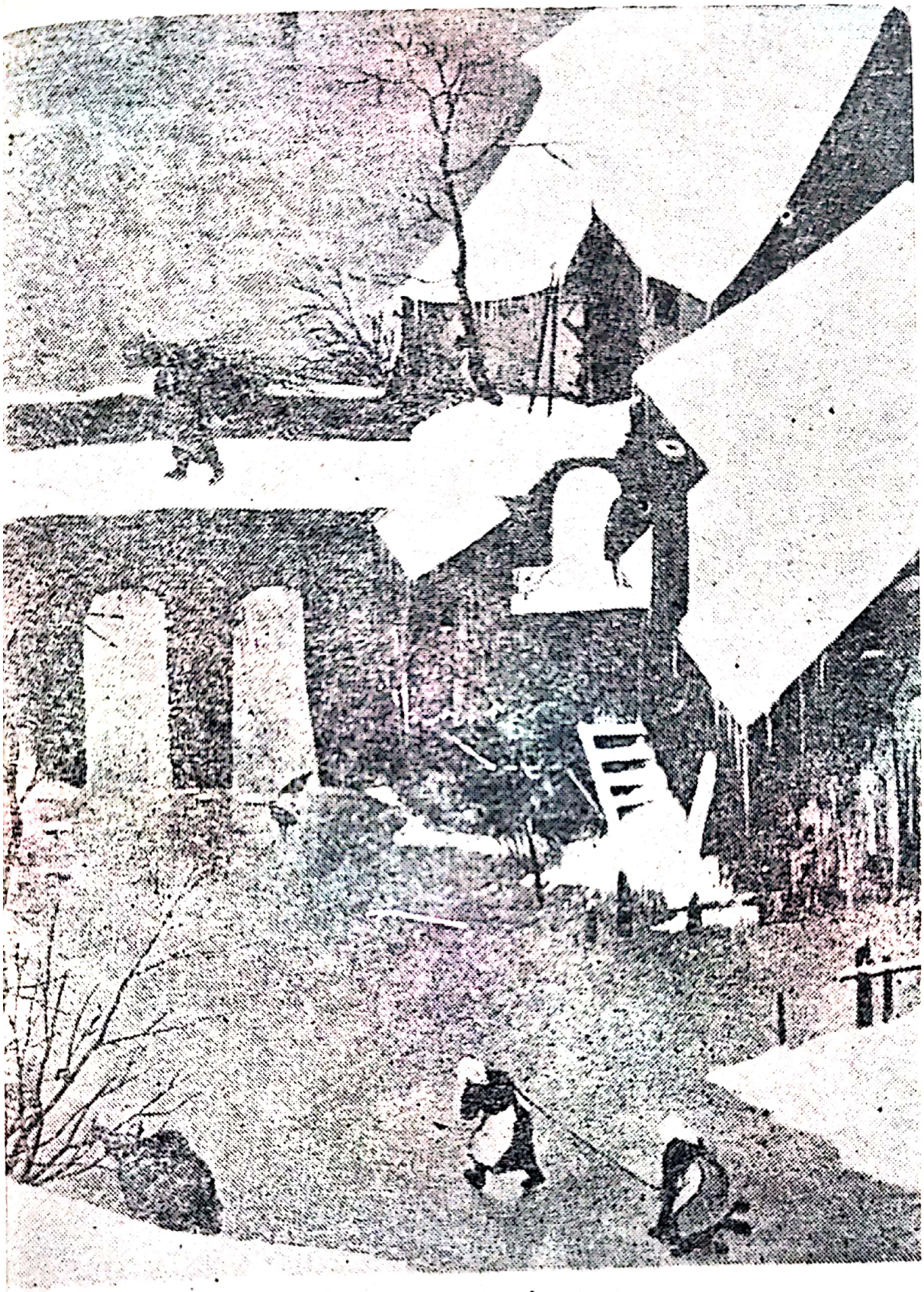
15. Pieter Bruegel *Proverbe neerlandeze*, Staatliche Museen, Berlin

Scanned with OKEN Scanner

16. Pieter Bruegel — *Iarna*, detaliu



Scanned with OKEN Scanner



17. Pieter Bruegel — *Iarna*, detaliu

Scanned with OKEN Scanner

118. Pieter Bruegel — *Prăbușirea orbilor*, Neapole

Scanned with OKEN Scanner

19. Pieter Bruegel — *Jocuri de copii*, detaliu

Scanned with OKEN Scanner

. Pieter Bruegel — *Dulle Griet*, Museum Mayer van den Bergh, Anvers

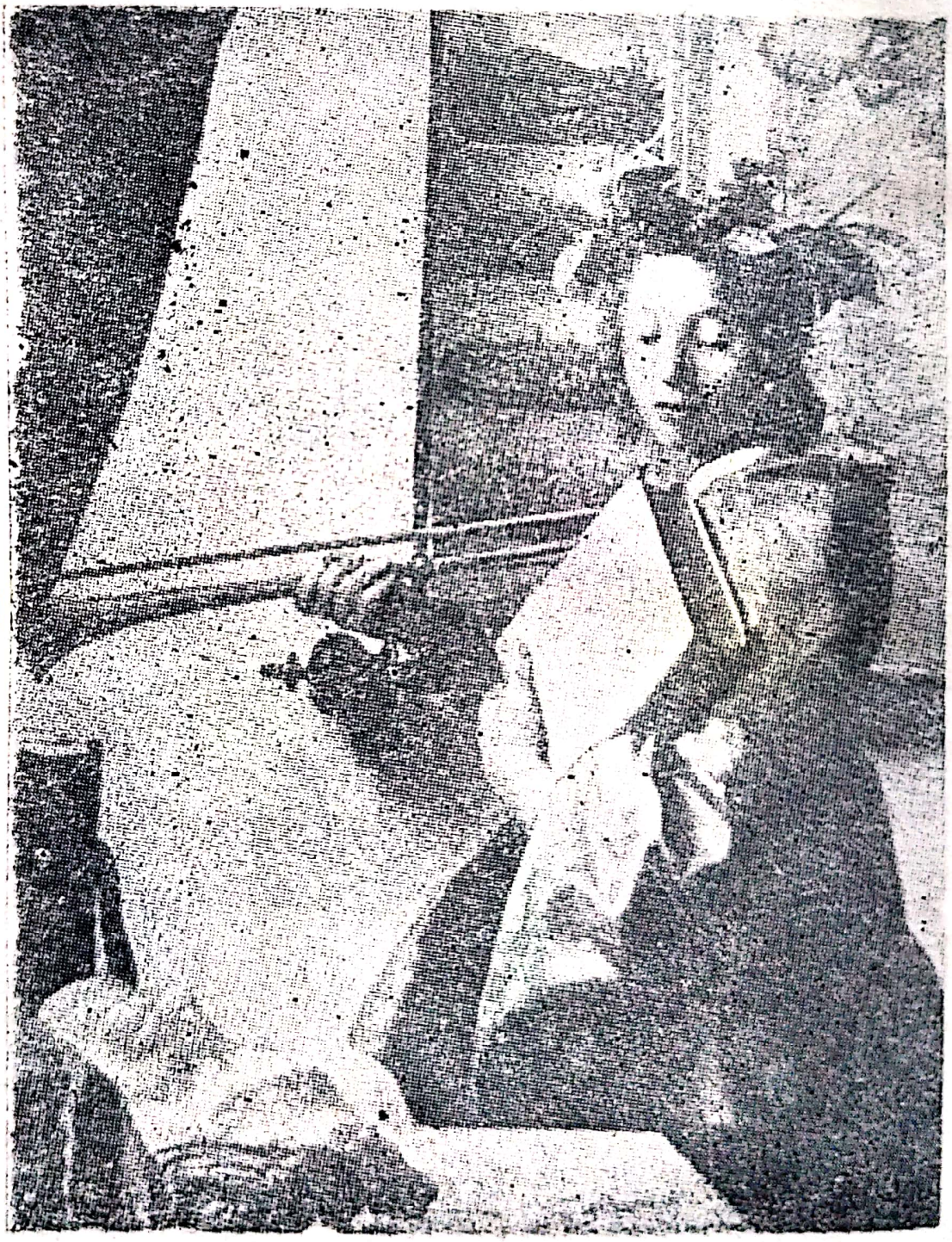
21. Pieter Bruegel — *Dulle Griet*, detaliu

Scanned with OKEN Scanner

22. Jan Vermeer — *Elogiul picturii* Kunsthistorisches Museum, Viena

Scanned with OKEN Scanner

23. Jan Vermeer — *Elogiul picturii* detaliu



Scanned with OKEN Scanner

24. Jan Vermeer — *Fată citind o scrisoare*, Gemäldegalerie, Dresda

Scanned with OKEN Scanner

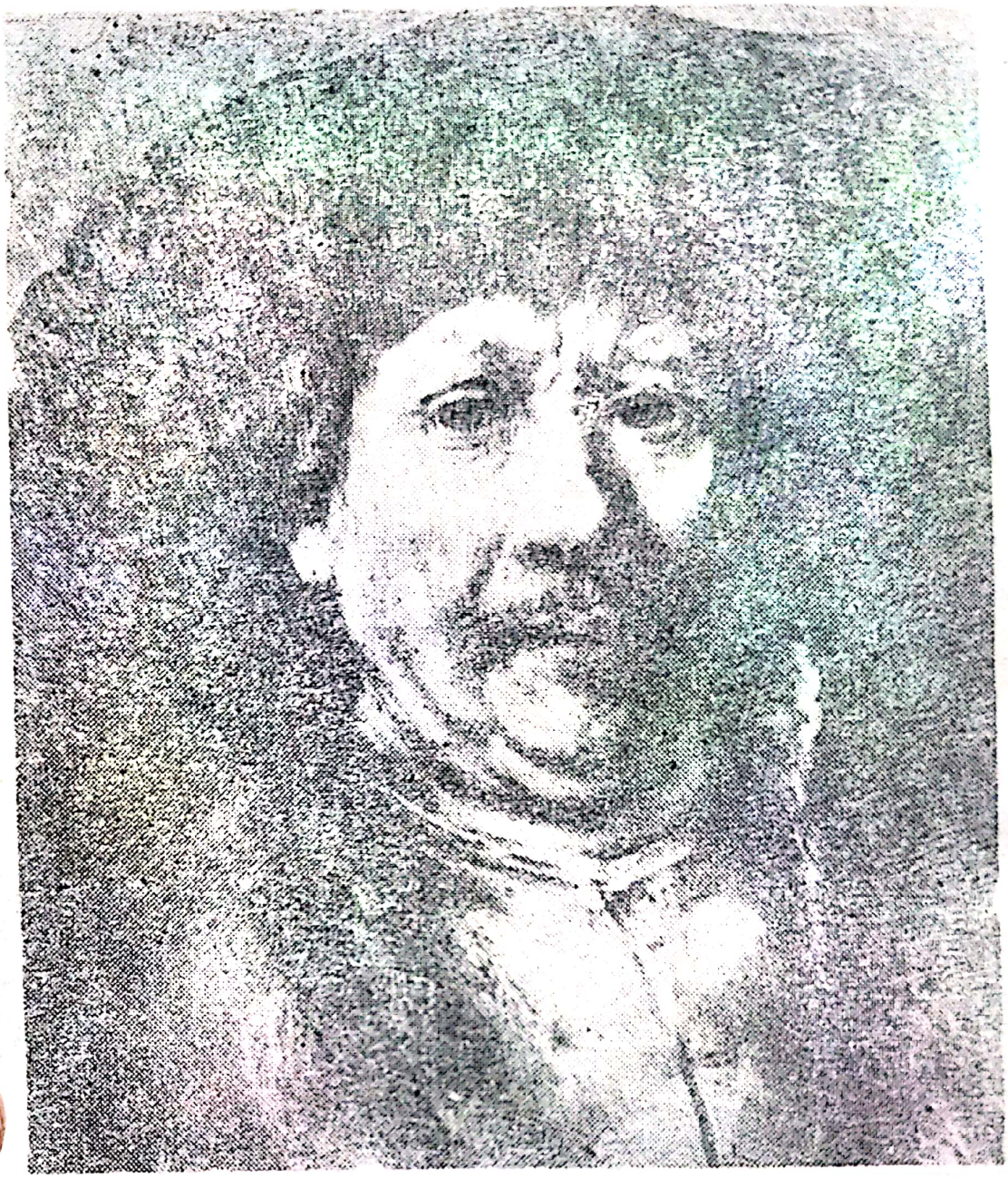
25. Rembrandt — *Autoportret ca cerșetor*, desen, Staatliche Graphische Sammlung, München

26. Rembrandt — *Autoportret*, colecția Frick, New York

Scanned with OKEN Scanner

27. Rembrandt — *Titus citind*, Kunsthistorisches Museum, Viena

Scanned with OKEN Scanner

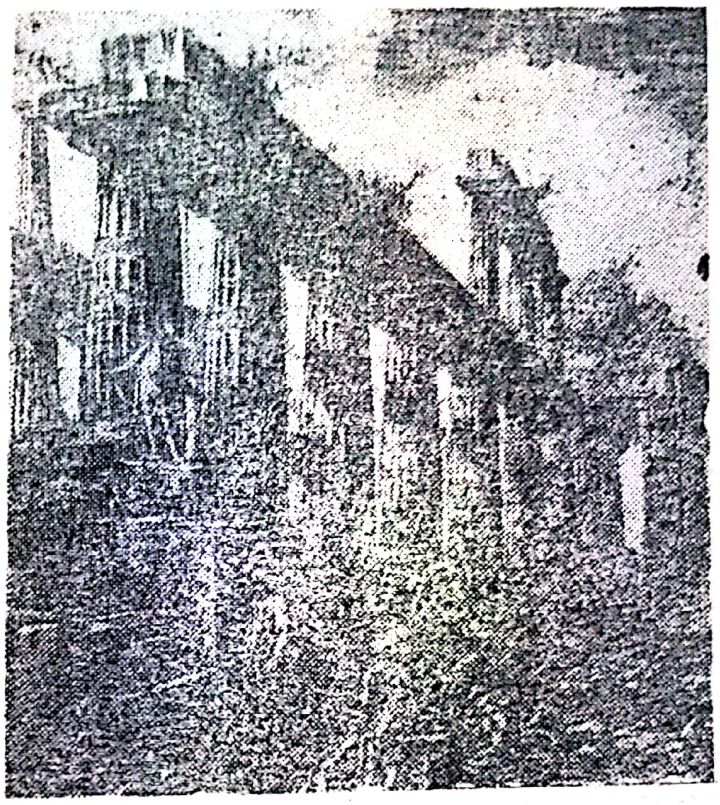


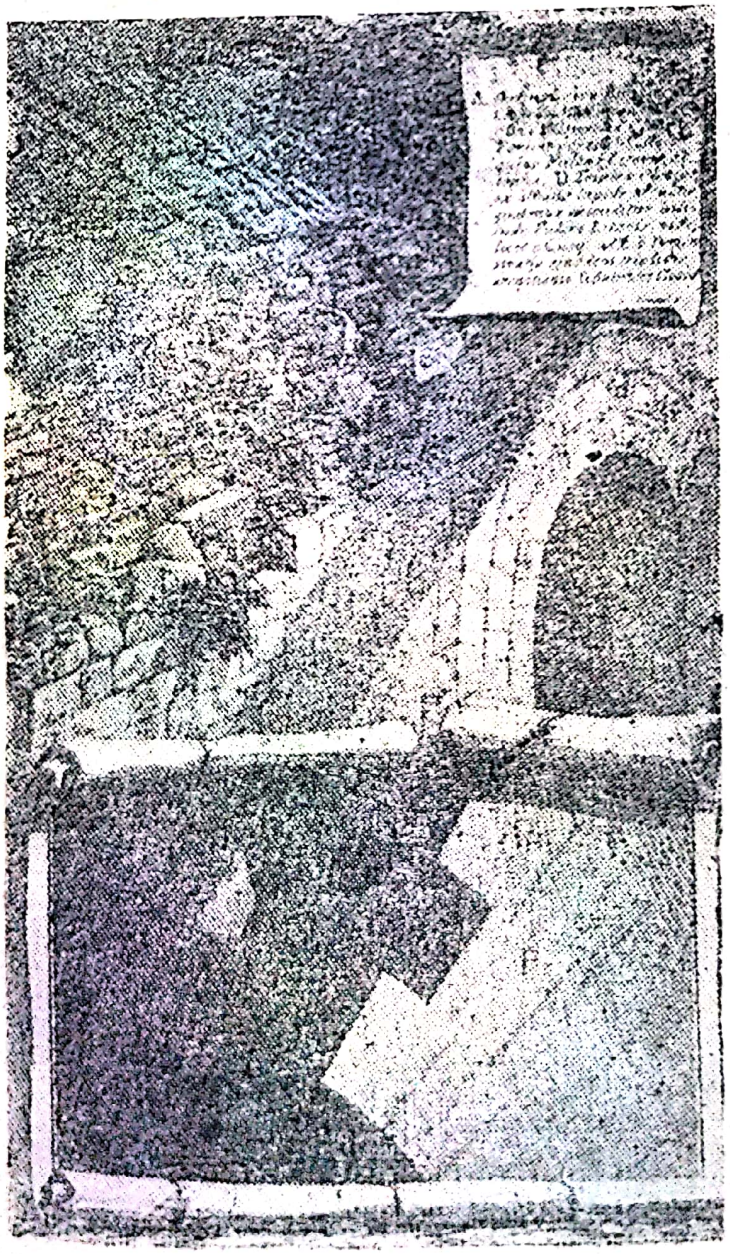
28 Reubrandt—*Autoportret*, Kunsthistoriches Museum-Viena

29. Rembrandt — *Aristotel și bustul lui Homer*, colecția A.W. Ericson,

Scanned with OKEN Scanner

30. Paestum. Templul lui Neptun, desen după Piranesi

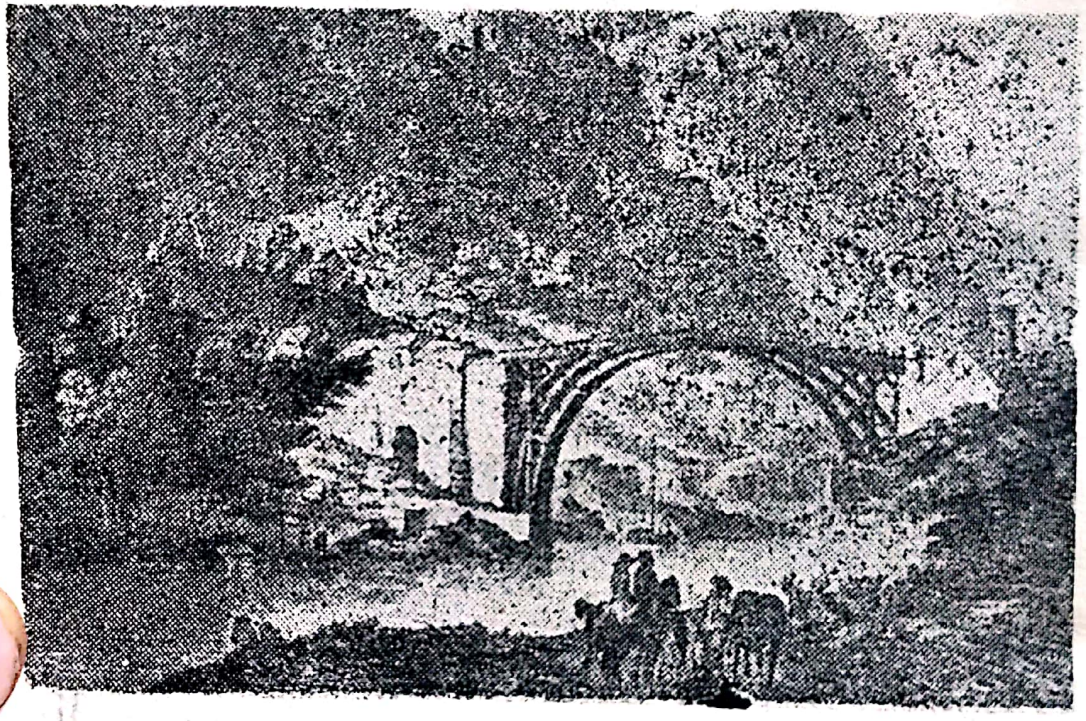


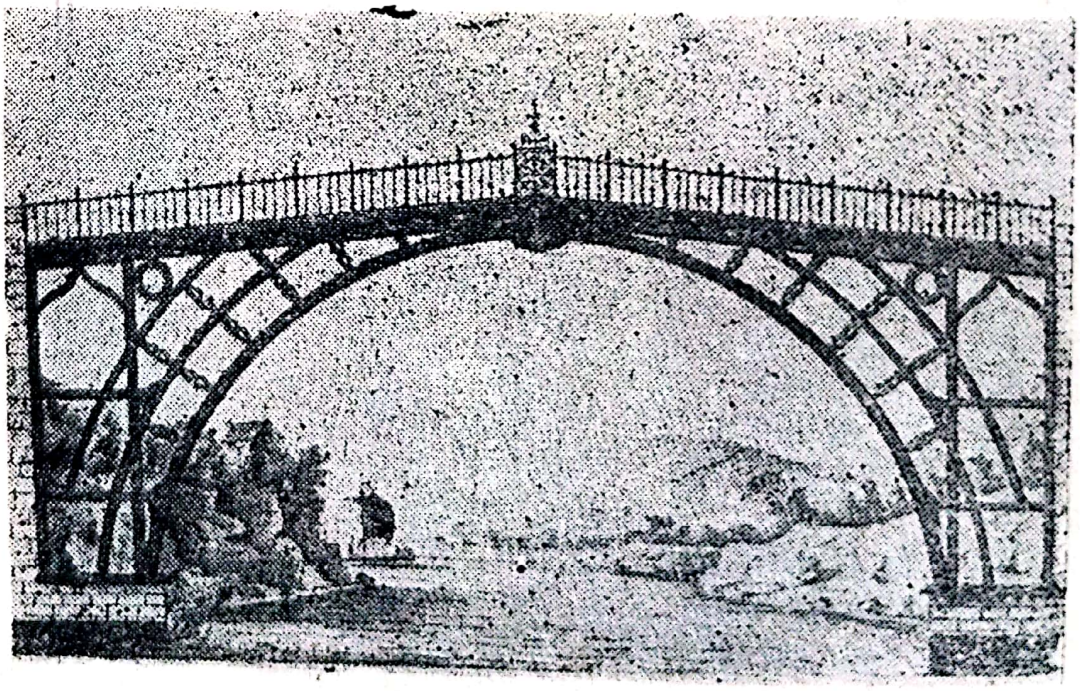


31. Cloaca Maxima din Roma, desen după Piranesi

Scanned with OKEN Scanner

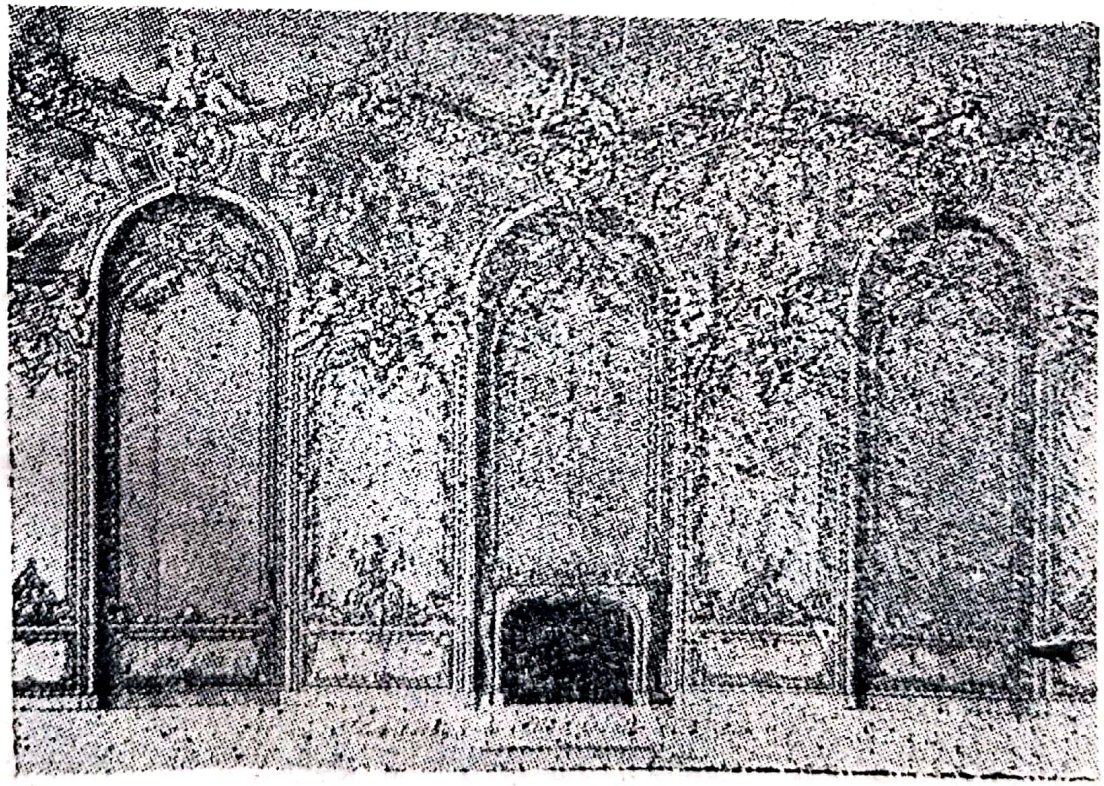
32. Zona industrială Coalbrcoksdale cu podul de fier de peste Severn, în Francis D. Klingender, *Kunst und Industrielle Revolution*, Dresda, 1974





Scanned with OKEN Scanner

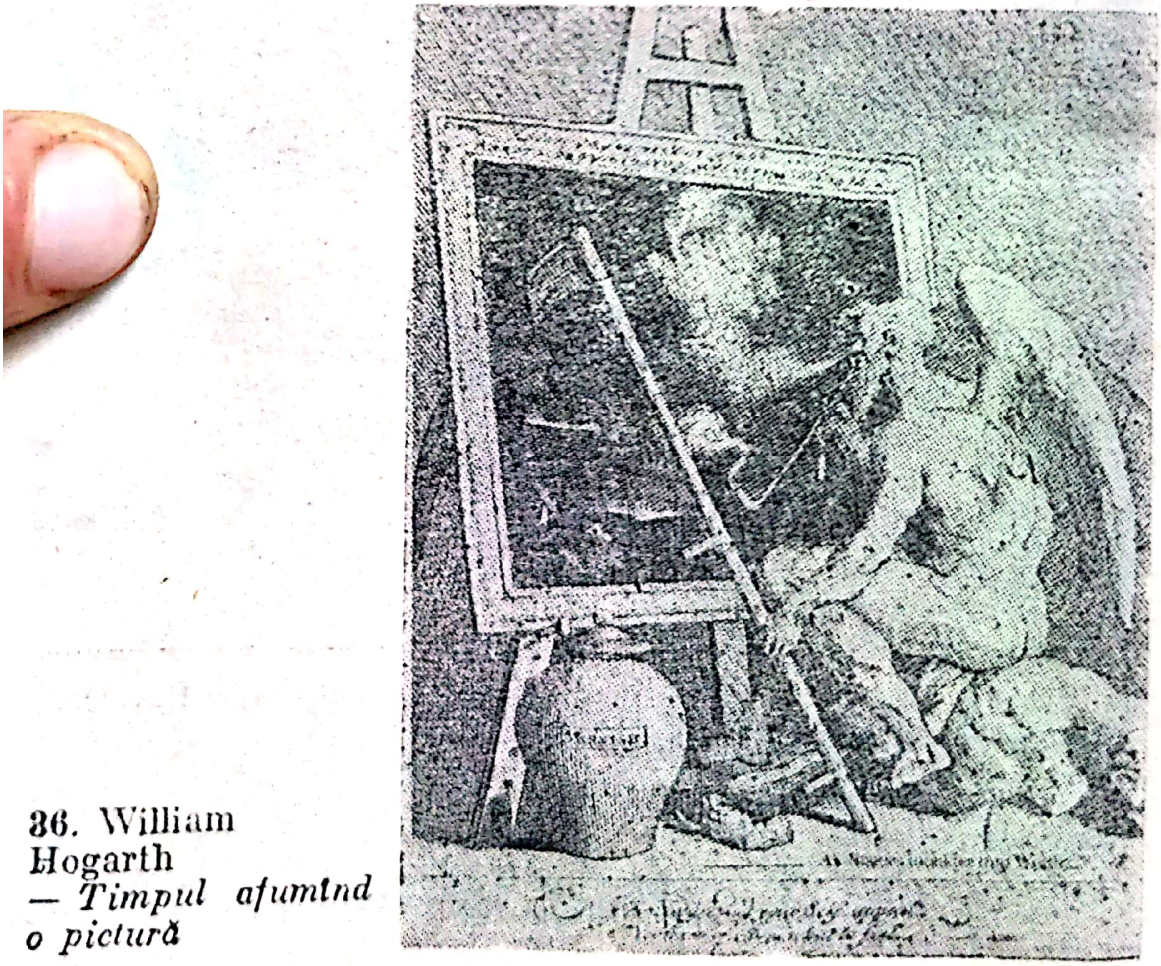
33. F.-A. Bustelli — „Lucia" personaj din Comedia italiană, Bayerisches Nationalmuseum, München



34. Paris, Hôtel de Soubise, Salonul oval, în Boffrand, *Livre d'Architecture*, Paris, 1745

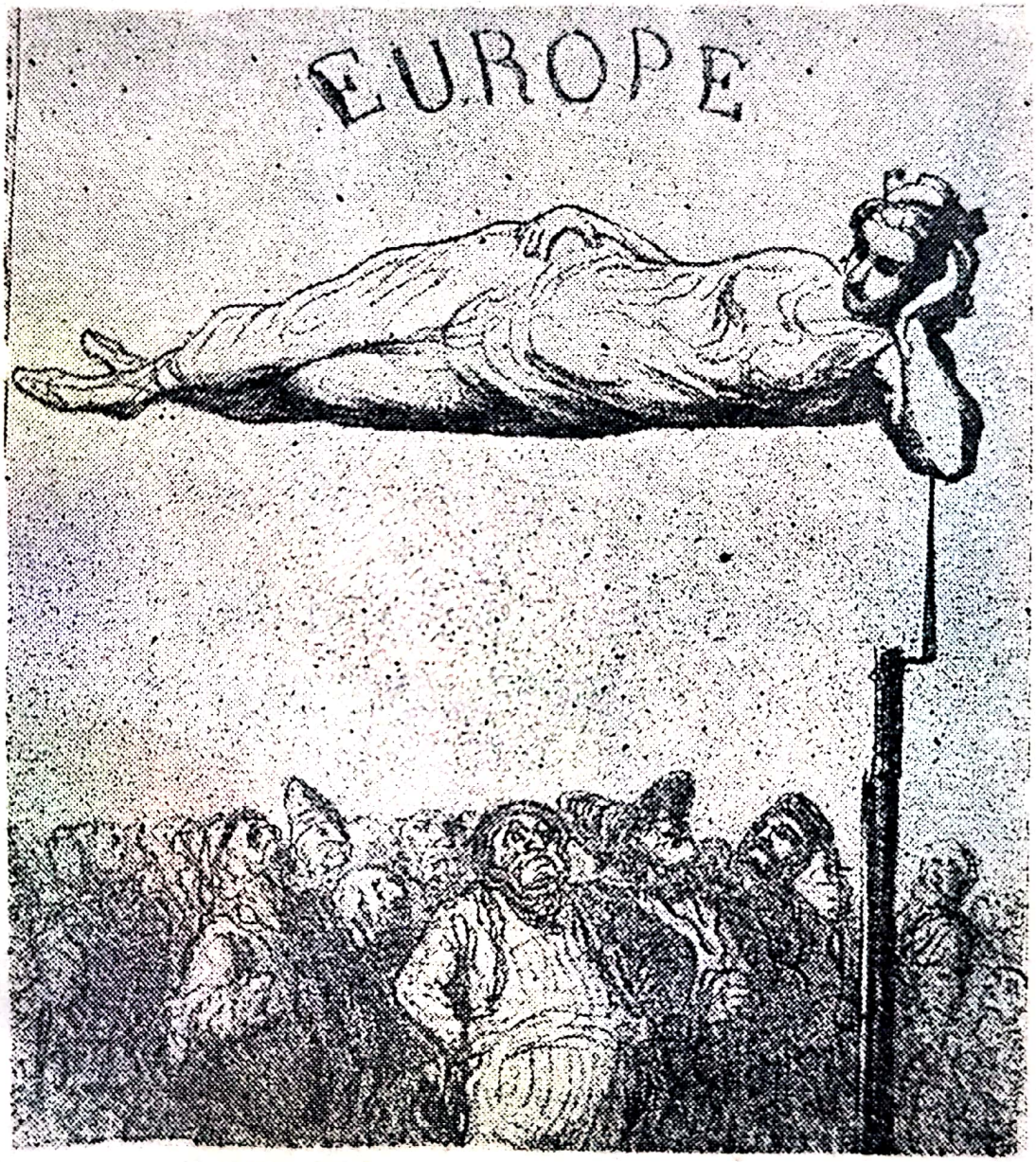
Scanned with OKEN Scanner

35. William Hogarth — „*The Bathos*"



36. William Hogarth — *Timpul afumînd o pictură*

Scanned with OKEN Scanner



37. Honoré Daumier — *Europa balansîndu-se pe vîrful baionetei*

Scanned with OKEN Scanner

38. Honoré Daumier — *Spălătoreasa*, Luvru, Paris

39. Honoré Daumier — *Cunoscătorii de artă*, colecţie particulară, Elveţia

Scanned with OKEN Scanner

„MACCHIA“ LUI BRUEGEL*

I

Într-un pătrunzător eseu, Benedetto Croce a făcut cunoscută o teorie a petei de culoare — *macchia* — pe care o publicase în 1868, într-o cărțulie intitulată *La Quinta Promotrice*, literatul italian Vittorio Imbriani [1]. Potrivit acestei teorii, „macchia“ este „imaginea ce reflectă prima impresie, *de la distanță*, făcută de un obiect sau de o scenă, efectul prim și caracteristic care se întipărește în ochii artistului, fie că privește în mod concret obiectul sau scena respectivă, fie că o vede în imaginație sau în amintire. Ea este fenomenul frapant, *caracteristic* [2]... produs de modul special în care sînt grupate persoanele și obiectele divers colorate. Cînd spun *de la distanță*, nu înțeleg prin aceasta îndepărtarea materială, ci mai curînd îndepărtarea morală [3], care face ca lucrul perceput să nu fie încă receptat în toate detaliile; o asemenea receptare nu se poate produce decît printr-o contemplare îndelungată și printr-o atenție plină de afecțiune“.

Întregul proces artistic — explică Croce — se desfășoară între această imagine ce reflectă prima impresie și imaginea finită, conturată precis, în toate detaliile:

„A executa, a desăvîrși un tablou nu înseamnă altceva decît a te apropia cît mai mult, *lăuntric*, de obiectul lui, a face înțeleasă și a fixa impresia

primă, copleşitoare, care s-a revelat privirii. În absenţa acestui prim acord aromonic de ansamblu, execuţia şi desăvîrşirea lucrării nu vor ajunge niciodată, oricît ar fi de remarcabile, să ne mişte lăuntric, să trezească vreun sentiment în sufletul privitorului, în timp ce doar simpla *macchia* este în stare, *fără nici o determinare concretă mai precisă*, să trezească acest sentiment".

„Această teorie a petei de culoare" — continuă Croce — „trebuie evident epurată de unele bizarerii; trebuie de asemenea să nu se uite nici un moment că *macchia* nu se află în mod obiectiv în lucruri, ci este o creaţie a artistului, care crede uneori, *post factum*, a o regăsi în lucrurile asupra cărora o transpune." Lăsînd la o parte această corectare şi completare a afirmaţiilor lui Imbriani, ne vom minuna totuşi, odată cu Croce, „că o asemenea orientare în critica artelor plastice nu a fost dusă mai departe şi perfecţionată", că ea a putut dimpotrivă dispărea cu totul, fără a lăsa urme. Autorul ei însuşi nu-şi va fi dat probabil pe deplin seama de însemnătatea ideii pe care a încercat să o propună..."

Părerea aceasta a lui Croce mă determină să public eseul de faţă, pe care-l scrisesem în liniile sale principale înainte de a fi citit lucrarea lui despre Imbriani. În lupta împotriva unei interpretări a artei lui Bruegel care — corespunzător „ideomaniei" pictorilor, împotriva căreia se ridicase Imbriani — considera că operele lui Bruegel sînt ideograme ale unor gînduri, idei filosofice[4], mă alăturam părerii că semnificaţia tablourilor lui Bruegel nu poate fi înţeleasă fără a se porni de la „forma" specifică, în care şi prin care aceste tablouri au o semnificaţie anume. Ca argument principal în sprijinul acestei păreri menţionam că din concepţia picturală bine înţeleasă a tablourilor lui Bruegel, din forma „pură" a imaginii — adică tocmai din ceea ce Imbriani numeşte *macchia* — pot fi derivate intuitiv şi vizual nu numai majoritatea motivelor imagistice preferate de Bruegel, ci şi acea sferă generală — ceea ce Imbriani numea „sentiment" — în care apar

Scanned with OKEN Scanner

cufundate diferitele obiecte ale imaginii și care singură le dă coloratură semantică specifică, ce nu-și putea găsi expresia decît în „imagine". Mai mult încă: conținuturile imaginii pe care le dezvăluia examinarea tipului de *macchia* caracteristic lui Bruegel se constituiau într-o unitate spirituală, pe care nici alții și nici eu nu o observasem pînă atunci.

Imbriani însuși admite posibilitatea existenței unei astfel de înrudiri lăuntrice între o *macchia* specifică dată și anumite conținuturi ale imaginii — deși pata de culoare nu este ceva care se află în mod obiectiv în lucruri. Și el știe că o *macchia* produce de fiecare dată același sentiment și totodată anumite reprezentări imagistice, în timp ce pe altele le exclude. Un anumit tip de *macchia*, de pildă, nu poate evoca „niciodată figuri îmbrăcate sau figuri de bărbați", un altul „niciodată imaginea nudității lascive".

II

Tablourile lui Bruegel pot constitui într-un anumit sens argumente deosebit de convingătoare în favoarea teoriei lui Imbriani, pentru că acea primă viziune de la distanță se menține în mod remarcabil și în forma lor ultimă[5]. Pentru a reconstitui „pata de culoare", de la care a pornit tabloul finit, nu este nevoie — cred — să faci mai întîi abstracție de semnificația obiectuală, reprimîndu-ți orice reacție sentimentală. Tabloul însuși sau, mai exact, una dintre cele două componente principale în care el „se desface" de la sine, fără intervenția noastră, manifestă tendința să-și abolească semnificația obiectuală și să apară privitorului doar ca un model pestriț format din pete de culoare. Fără vreo acțiune din partea noastră, privindu-le liniștit și pasiv, figurile umane din tablourile lui Bruegel încep, contemplate mai îndelung (uneori chiar imediat), să se descompună, să se fragmenteze și prin aceasta să-și piardă semnificația, sensul lor obișnuit. În momentul în care acest proces atinge punctul culminant, în locul figurilor se văd doar o mulțime de pete de

Scanned with OKEN Scanner

culoare plate, omogen colorate, cu contururi precis delimitate, care par a se afla juxtapuse sau suprapuse, fără vreo legătură între ele, fără vreo ordine, în stratul cel mai de la suprafață al tabloului. Sînt un fel de atomi ai tabloului. Această metamorfoză nu cuprinde însă întreaga lui structură. Spațiul peisagistic de profunzime, în care sînt așezate figurile, nu are deloc tendința de a se fragmenta și de a-și pierde astfel semnificația; ba chiar opune rezistență tendinței dezagregante a figurilor de a se extinde și asupra unor părți ale structurii sale. Este paradoxal să vezi cum în același tablou se conturează distinct două domenii contradictorii în toate privințele, ca și cum pe un peisaj pictat în formă definitivă și care creează o foarte puternică iluzie spațială ar fi fost așezate ulterior figurile împrăștiate, formate din bucăți, din pete plate de culoare[6].

Impresia de ansamblu produsă pe această cale, impresie ce stîrnește uimirea și surprinderea privitorului, este foarte caracteristică pentru aproape toate tablourile pictate de Bruegel, chiar dacă ea este întrucîtva diferită în cazul tablourilor cu personaje de mai mari dimensiuni. Ce o produce este *macchia* specifică lui Bruegel.

Nu există nici o îndoială că Bruegel a urmărit în mod absolut intenționat să creeze efectul descris mai sus. Acesta nu s-ar fi putut produce dacă Bruegel nu ar fi adus felului în care fusese concepută înainte de el structura tabloului, în unele picturi înrudite, anumite modificări ce reprezintă renunțarea la o serie de „cuceriri“ ale picturii din prima parte a secolului al XVI-lea. Aceste modificări slujeau toate unui scop comun — chiar dacă la început încă neînțeles. Pentru ca figurile să se dividă cu ușurință în pete colorate, ele sînt „compuse“ din suprafețe parțiale net delimitate și colorate omogen. Figurile devin astfel izbitor de plate, mai puțin plastice decît zonele spațiului conceput în profunzime, în care sînt plasate. Aceasta face ca ele să se lege de spațiul ambiental într-un mod ciudat de nesigur, de oscilant; tendința pe care o manifestă este să răzbată din spațiul în care-și

Scanned with OKEN Scanner

au locul ca figuri spre un plan situat mai în afară. Atunci cînd se aglomerează în această zonă, spațiul — transformat de ele — pare a-și pierde și el din profunzime. Pentru ca această desprindere a figurilor din spațiu să se poată realiza, ele sînt izolate de mediul înconjurător prin contururi nete. Din același motiv este evitată umbra, care leagă corpurile de spațiul înconjurător.

Din punctul de vedere al unei *macchia* a Renașterii, ale cărei tablouri, chiar destinate a fi văzute de la distanță, nu conțin nimic de acest fel, asemenea însușiri — la care se adaugă alte trăsături pe care nu le-am amintit aici, ca, de pildă, strania inexpresivitate a fizionomiilor — nu sînt altceva decît grave defecte. Este însă cu totul necorespunzător să le privim doar ca stîngăcii[7], cînd știm cît de strălucite sînt calitățile dovedite de Bruegel în reprezentarea zonelor peisagistice din tablourile sale. În *Proverbele neerlandeze* plăcintele rotunde plasate (sus în stînga) pe acoperiș nu urmează diferențele spațiale de nivel ale suprafețelor acoperișului, ci se mențin, fără nici un racursi, fără a se ține seama de înclinarea suportului lor, în același plan unitar în care apar și petele figurilor îmbucătățite. Acest motiv ciudat nu poate fi explicat — după părerea mea — decît prin intenția, dusă de Bruegel pînă la ultimele ei consecințe, de a realiza descompunerea vizuală a imaginii în astfel de pete izolate una de alta. Vedem în acest motiv doar o expresie potențată a ceea ce se petrece în genere, dar mai voalat, în întregul tablou.

Care să fie oare sensul acestui ciudat proces de descompunere? Vom răspunde la aceasta prin intermediul întrebării următoare.

III

Pornim deci de la *macchia* lui Bruegel, așa cum am descris-o. Pentru ce motive imagistice este ea forma firească, „dată"? Răspunsul ce urmează enumeră, nesistematic și incomplet, asemenea obiecte ale unei imagini. Ca la orice mare artist, și la Bruegel forma și conținutul imaginii își corespund perfect. Una este creată pentru celălalt.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru acest tip de *macchia* se potrivesc toate obiectele a căror proiecţie în plan produce pete cît se poate de sine stătătoare şi de omogene sau obiecte care pot fi compuse din asemenea pete, toate lucrurile deci care se apropie de o formă geometrică simplă, fundamentală — cerc, sferă, formă de ou, cilindru, con, cub.

Aşa sînt, în domeniul naturii neînsufleţite şi al uneltelor de care se foloseşte omul, în primul rînd formele rotunde de tot felul. În tablourile lui Bruegel ele sînt extrem de numeroase: roţi şi cercuri, blide, farfurii şi cratiţe, oale şi tigăi, ciur şi ciubăr, căciuli şi pălării, coifuri, lighean de bărbierit, oglindă, cadran, fereastră rotundă, coada păunului, toba, baza coloanei, capacul butoaielor, secţiunea trunchiului de copac tăiat, gura ţevii de tun ş.a.m.d., seria lor fiind inepuizabilă (sortimentul acestor obiecte în formă de disc este deosebit de bogat în desenul intitulat *Superbia*). Urmează apoi obiecte de tot felul în formă de sferă, sac sau băşică: ghiulele, bile, globuri, baloturi, saci, pungi, traiste, pîinea rotundă, cimpoiul, casa melcului, rodia etc.; în formă de con: coşuri, ulcioare, coşniţe de albine, clopot, tipar pentru clopot *(Superbia)*; în formă de ou: ouă, cochilii, foale; cilindrice: butoaie, găleţi, cazane, felinare, coloane, butuci de tăiat lemne, trunchi de copac; în formă pătrată sau cubică: tăbliile meselor, canaturi, cărţi, tabla de şah, lăzi, dulap de ţinut bani, blocuri de piatră, zaruri.

În domeniul trupurilor umane sînt preferate nu trupurile articulate ale artei clasice, nu trupuri nude sau îmbrăcate graţios, ci trupurile greoaie, împlătoşate în stofe groase şi ţepene, ale ţăranilor, şi în mod special ale copiilor de ţărani. Intrăm aici pentru prima dată în lumea de la sate, care pentru *macchia* de tip bruegelian, dar şi din alte motive pe care le vom aminti în cele ce urmează, are însuşiri ce o fac deosebit de vrednică de a fi reprezentată. Aceleiaşi viziuni îi corespund capetele sferice, în cuprinsul cărora

Scanned with OKEN Scanner

detaliile sînt doar sumar schițate: ochii, nasul și gura sînt doar niște puncte — ca la un om de zăpadă. Idealul ar fi un trup de forma primitivă a sacului, fără extremități: pentru acest mod de a vedea lucrurile trupurile ciopîrțite, schiloade, sînt motive picturale ideale. În *Proverbele neerlandeze* și în *Răutatea lumii* un trup este asimilat unei sfere.

O multitudine de astfel de forme o oferă tabloul intitulat *Țara huzurului:* plăcinte, cratițe, farfurii, ulciorul, tăblia mesei, oul, capetele sferice și trupurile în formă de tăvălug ale trîntorilor și ale purceilor și — ca un fel de formulă clasică a acestor plăsmuiri — cactusul, alcătuit din șase discuri circulare și din nimic altceva. O altă aglomerare a acestor forme o găsim în prăvălia de mărunțișuri jefuite, înfățișată în gravura *Maimuțele.* Ele se întîlnesc în număr nu cu mult mai mic în numeroase alte tablouri.

2

Pentru a favoriza dezarticularea figurilor, părțile din care acestea se compun trebuie să fie foarte bine delimitate unele față de altele. Acesta este motivul pentru care sînt preferate structuri alcătuite, prin însăși natura lor, din bucăți pestrițe alăturate, legate mecanic între ele și avînd tendința să se dezintegreze. Piesele de veșmînt ale țăranilor nu sînt de aceea alese potrivit unui gust unitar, ci atîrnă la întîmplare pe trupuri, costumele „multicolore" de carnaval sînt tot de aceea improvizate din bucăți luate de cine știe unde. Trupurile bălțate ale cailor, ale vitelor se descompun de la sine în astfel de pete. În viziunile delirului (și ale visului) apar plăsmuiri compuse fragmentar, din elemente eterogene, structuri numite în limbajul de specialitate „condensări", care mai apoi se destramă *(Dulle Griet).*

Un alt procedeu constă în alegerea unor poziții și mișcări ale trupurilor individuale, care fac ca membrele să se desprindă parcă din încheieturi, să se autonomizeze: un motiv ideal îl constituie, de exemplu, oamenii strînși în butuc, în

Scanned with OKEN Scanner

aşa fel încît picioarele par a le fi desprinse de trup; tot aşa, mişcările neîndemînatice ale ţăranilor prinşi în joc *(Chermesă ţărănească)*, criticate adesea ca fiind „prost desenate"; contorsiunile membrelor la epileptici. Omului căzut în butoi i se văd numai picioarele *(Gula)*, celui care se scufundă în gheaţa spartă *(Patinaj)* i se vede doar partea de sus a trupului. Aceştia par a fi doar mutilaţi, schilozii sînt aşa în realitate.

Acestei dezarticulări a formei îi corespunde în lumea reală fenomenul distrugerii. Nenumărate sînt în tablourile lui Bruegel motivele în care o formă se sparge sau este spartă, tăiată în bucăţi, sfîşiată: coji de ouă ce se sparg, trunchiuri despicate de copaci, saci plesniţi (în *Elck*), dulapuri pentru bani sfărîmate şi case de bani în ţăndări (în *Lupta caselor de economii cu dulapurile pentru bani*), pătrunderea în ţarc *(Păstorul cel bun)*, spintecarea trupurilor, automutilarea (demonii din *Prăbuşirea magului*). De toate acestea se leagă motivul scotocirii *(Elck)* şi — într-un fel care va fi înţeles perfect abia mai tîrziu — privirea în măruntaiele trupurilor de oameni sau de animale, ori în saci şi lăzi, ori în interiorul turnului Babel.

3

Figurile sînt tranşant delimitate unele faţă de altele şi toate faţă de spaţiul ce le înconjoară şi care este menit să facă legătura între ele. Acest caracter închis al conturului lor este echivalentul vizual-intuitiv al unei „închideri" şi izolări sufleteşti. Participanţii la nunta ţărănească rămîn — incapabili fiind să-şi comunice sentimentele — muţi şi închişi în sine; abia dacă vezi pe cîte unul care să aibă vreun contact sufletesc cu ceilalţi. Ei se comportă aproape în felul postulat de o teorie atomistă a societăţii. În învălmăşeala jocurilor de copii, fiecare se joacă de parcă ar fi singur. La expresia ei cea mai grandioasă se ridică această trăsătură a închiderii în sine faţă de lume în viziunea *Crescătorilor de albine*. Tema exte-

Scanned with OKEN Scanner

rioară a tabloului — care se leagă, ca atît de multe alte tablouri ale lui Bruegel, de tema mai cuprinzătoare a *Anotimpurilor* — devine aici o profundă alegorie pesimistă a esenței omului. Acești oameni fără fețe sînt perechea unei alte mari reprezentări, cea a oamenilor cărora le lipsește „vederea", cărora lumea din afară le este închisă, a orbilor.

Între corpuri izolate nu există decît o legătură exterioară. Ele se agață unele de altele — de exemplu în *Jocurile de copii* — ca „scaieții". Ele se cuplează mecanic, se mișcă într-o înlănțuire „oarbă" (tabloul orbilor).

4

Macchia lui Bruegel constă dintr-o mulțime de pete izolate, de același fel. Această formă a imaginii o predestinează să reprezinte „masa", fie o masă de lucruri îngrămădite, ca în prăvălia de mărunțișuri din *Elck*, fie masa în sens sociologic. Astfel concepută, ea apare într-un mod special ca sumă a unor „elemente" izolate, nelegate între ele și guvernate de forțe oarbe. Este tema de predilecție a aproape tuturor tablourilor lui Bruegel cu figuri de mici dimensiuni: masele construite ale *Carnavalului* și ale *Jocurilor de copii*, fantastica moarte în masă în *Triumful morții*, masacrul în masă din *Uciderea copiilor din Betleem*, masa ostașilor din *Căderea lui Pavel* și din *Lupta Filistenilor cu Israeliții*, fenomenul de masă al mulțimii ce se adună în *Purtarea Crucii* și lupta tuturor împotriva tuturor în beția în masă din *Vinul Sf. Martin*.

5

Mulțimea petelor de culoare este neorînduită, risipită și împestrițată; pe deasupra petele de culoare par a executa mișcări dezordonate, a se revărsa în toate direcțiile. Acestei învălmășeli îi corespund în sfera obiectuală dezordinea lucrurilor și trupurilor, mergînd pînă la forma extremă de „harababură" și „zăpăceală", de *haos* total lipsit de sens, ca și formele dezordonate și haotice ale mișcării. Toate sînt strîns legate de fenomenul masei.

Scanned with OKEN Scanner

Mişcare haotică se produce atunci cînd, într-o multitudine de trupuri, mişcarea fiecăruia nu e determinată de un sens lăuntric comun, ci fiecare se mişcă mînat de un impuls propriu — fără a-i păsa de ce fac ceilalţi. În unele tablouri ale lui Bruegel lucrurile se petrec ca în teoria cinetică a gazelor: *Lupta carnavalului cu postul*, *Jocurile de copii*. Acestei mişcări dezordonate, dezarticulate, îi pot impune o formă forţe ce intervin din afară, ea poate fi orientată în ansamblu într-o direcţie anumită. Este ceea ce am numi haosul dirijat. Astfel, procesiunea purtării crucii se îndreaptă spre ţelul ei într-o curbă eliptică — indicată de veşmintele roşii ale călăreţilor care formează procesiunea propriu-zisă —, în timp ce în jurul acestui „fir roşu" se desfăşoară spectacolul unei învălmăşeli indescriptibile. Tot aşa haosul masei care se bate pentru băutură în *Sărbătoarea Sf. Martin* se configurează „de la sine", prin scopul exterior urmărit de toţi, într-o compoziţie riguros conică de tip italian.

Alteori mişcarea dezordonată ajunge să fie total *lipsită de sens*, ca în cazurile în care ceea ce face fiecare dintre membrii masei nu are nici un rost: sărbătoarea nebunilor, dar mai ales agitaţia fără rost a maimuţelor sînt pentru această *macchia* obiecte ideale de reprezentare. Rezultatul unei asemenea agitaţii este o stare haotică a lucrurilor, „harababura" din *Elck*.

Acest caracter de agitaţie învălmăşită haotic şi lipsită în alcătuirea ei de orice sens este dus pînă la ultima lui consecinţă în acele viziuni ale delirului, total incoerente, în care lucrurile şi semnificaţiile lor se amestecă şi se întrepătrund, îmbucătăţite şi destrămate, plutind într-o magmă indistinctă, ca materia nedigerată: haosul absolut din *Dulle Griet*. Ce a putut fi înfăţişat în acest tablou datorită tipului bruegelian de *macchia* — nu demenţi şi comportarea lor, ci structura unei lumi demente — nu a fost realizat nici pe departe în vreuna din imaginile picturii mai noi[8]. Posibilităţi similare au apărut abia în arta cea mai recentă a expresionismului şi îndeosebi a suprarealismului.

Scanned with OKEN Scanner

Macchia lui Bruegel face deci să răsune anumite registre ale expresiei — Imbriani ar spune o anumită „sensibilitate“ —, care-şi găsesc rezonanţa numai în obiecte şi semnificaţii de un anumit tip. Astfel de valori expresive, „registre“ sau, pentru a folosi termenul propus de Allesch, „intenţii“ sînt: ceea ce este grosolan, apăsător, neartículat, primitiv; fragmentar, făcut din bucăţi, pe cale de a se dezintegra; închis în sine, izolat, atomizat; aglomerarea nediferenţiată; vălmăşagul, harababura, haosul. Aceste „caractere“ creează între *macchia* pură şi anumite elemente materiale ale imaginii, un fel de punte care le leagă cu *macchia* într-o unitate din care elementele ce o compun nu pot fi separate decît pe cale artificială. Pentru că *macchia* lui Bruegel îşi are originea într-o viziune unitară — aşa cum o cere Imbriani —, obiectele imaginii „invocate“ de această viziune se încheagă într-o puternică unitate spirituală, unitate care însă nu este vizibilă din primul moment. Care ar putea fi relaţia unificatoare dintre motivele imagistice predilecte stabilite pînă acum: ţăranii, copiii, infirmii (schilozi, orbi, epileptici, nebuni), masa, maimuţele, delirul?[9] Ele au totuşi ceva comun. Sînt toate manifestări ale vieţii, în care elementul pur uman atinge zone „inferioare“, care îi ameninţă, îi întunecă, îi schimonosesc sau maimuţăresc esenţa. Primitivii — o formă mai înapoiată a omului; maimuţele — o caricatură a omului; masa — o formă mai brută, mai primitivă, decît a omului ca individ; nebunii — oameni care nu mai sînt oameni. Este vorba de forme-limită ale omenescului, în care şi prin care esenţa însăşi a omului devine incertă. Ele sînt — remarcăm acest lucru pentru că el aruncă dintr-un alt unghi o lumină asupra omogenităţii lăuntrice a acestor sfere — exact obiectele spre care antropologia modernă şi-a îndreptat în ultima vreme în mod deosebit atenţia în încercarea de a înţelege esenţa omului tocmai în punctele-limită, acolo unde ea

Scanned with OKEN Scanner

trece pe alte tărîmuri (psihologia primitivilor, a copiilor, a alienaţilor mintali, a masei, a maimuţelor, a stărilor produse de droguri).

6

Diformităţile examinate pînă acum privesc în tablourile lui Bruegel exclusiv sfera omenescului. Sfera naturii se află în opoziţie cu ea sub toate raporturile.

Pentru reprezentarea adîncimii spaţiale a fondului, de pe care se decupează vălmăşagul de pete, sînt considerate a fi corespunzătoare forme cu totul opuse celor despre care am vorbit mai înainte, forme cît mai puţin închise în ele însele, cît mai contopite cu spaţiul. Vegetaţia este de aceea preferată într-o stare cît mai depărtată de densitatea personajelor; prin urmare nu coroanele copacilor cu frunziş des ce formează pete compacte, ci peisajul desfrunzit sau „evanescenţa“ ramurilor abia înfrunzite. Iar cînd, în mod excepţional, apar forme închise — chiparoşii din *Căderea lui Pavel* — ele sînt atenuate de desenul dinăuntrul lor şi de înmuierea contururilor, văzute ca printre nori.

7

Idealul ar fi însă, ca nici o parte componentă să nu existe în mod autonom, ci ca forma fiecărei părţi să fie înţeleasă abia pornindu-se de la aspectul de ansamblu al întregului. În loc de o construcţie atomistic-mecanică, un continuum dinamic-organic. De acest ideal se apropie poate cel mai mult *Coţofana pe spînzurătoare*. Trunchiurile răsucite ale copacilor şi chiar stîlpii spînzurătorii nu pot fi înţeleşi decît prin mişcarea de care este cuprins întregul şi pe care copacii o fac vizibilă, tot aşa cum ierburile şi algele fac să se vadă curentul apei care le mişcă. Chiar şi puţinele figuri rămase în acest spaţiu participă la mişcarea primordială de care sînt cuprinse spaţiul şi elementele naturii; ţăranii prinşi în joc se învîrtesc ca frunzele în vîrtejuri ale vîntului. (În acest tablou dispare deci aproape cu totul dualismul

Scanned with OKEN Scanner

elementelor componente ale imaginii. Dar despre aceasta vom mai vorbi.)

6 pînă la 7

În opoziție cu domeniul omenescului care se sustrage cu totul înțelegerii empatice a privitorului, ținut la distanță de caracterul său surprinzător și straniu, natura se deschide sensibilității, empatiei dinamice, într-un fel care nouă ne-a devenit străin. Tolnay a subliniat pe bună dreptate că principiul care dă lucrurilor din natură o unitate lăuntrică nu este atmosfera — un mediu exterior —, ci o chintesență a forțelor ce domnesc în sfera vizualului.

8

Scindarea dualistă a imaginilor în pete reprezentînd figuri și în fond spațial cere ca aceste două componente să fie net delimitate una față de cealaltă, ca între ele să nu existe nici o legătură. Elementele care creează prin excelență o asemenea legătură sînt umbra, clar-obscurul, precum și perspectiva aeriană, prin care lucrurile se contopesc cromatic cu spațiul. Aceste elemente nu afectează de aceea decît extrem de puțin figurile din tablourile lui Bruegel, deși stăpînesc cu totul spațiul naturii. Din toate tablourile lui Bruegel, aproape fără excepție, umbra este eliminată, fie într-un mod realist, motivat, fie într-unul ireal, nemotivat. (Lipsa eclerajului motivează totodată modelarea foarte sumară a corpurilor prin culoare, ca și prin umbră și lumină, aspectul lor de pete omogene.) Prima situație se produce în cazul luminii naturale a unui cer înnorat, al luminii difuze, create de un ecleraj incomplet. Ceea ce în gravurile începutului era lumina crepusculară imprecisă, fără umbre a unor spații imaginare, devine în tablouri, într-un revers pozitiv, cerul cenușiu al *Jocurilor de copii* și al *Carnavalului*, cerul înnorat al *Purtării crucii* și al *Toamnei*, cerul încețoșat al *Masacrului copiilor din Betleem* și al *Iernii*. A doua situație o întîlnim, de exemplu, în gravura intitulată *Vara*. Deși soarele, numai ușor voalat

de un abur al verii, stă sus pe cer, cosașii aruncă doar umbre slabe, ireale. Maximumul de lumină directă a soarelui apare, dintre toate tablourile lui Bruegel, mai cu seamă în *Prăbușirea lui Icar*.

IV

„Multa pinxit hic Brugelius quae pingi non possunt“ [10]
ABRAHAM ORTELIUS

„Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen,
Gefühle — sondern Erfahrungen“ [11]
RILKE

Că această formă a imaginii, cu „defectele“ ei aparente, a fost elaborată de Bruegel *în mod conștient* o demonstrează și faptul că motivele imagistice ce decurg din ea au o semnificație coerentă. Dar cu aceasta nu am răspuns la întrebarea cu care încheiam capitolul al II-lea: „Care este sensul acestui ciudat proces de scindare și de descompunere?“ Abia răspunsul la această întrebare ne poate permite să înțelegem de ce preferința lui Bruegel s-a îndreptat tocmai spre aceste motive imagistice.

Răspunsul — sau cel puțin începutul unui răspuns — îl găsim în descrierea experienței globale pe care o transmit aceste imagini, tot așa cum, descriind *macchia*, ne referim implicit la valorile expresive specifice ale motivelor bruegeliene. Rezultatul proceselor ciudate pe care le stîrnește contemplarea operelor sale este o pierdere a semnificației unor părți întregi ale imaginii, o înstrăinare a obiectelor reprezentate și prin aceasta a întregii semnificații a imaginii. Acest proces este însoțit, la cel ce le privește, de sentimente de uimire, de stranietate, la privitorii foarte sensibili chiar de neliniște și de ușoară teamă.

Am spus cu aceasta cuvîntul decisiv, care ne dă cheia înțelegerii atît a tipului specific de *macchia* cît și a motivelor specifice lui Bruegel și care le lămurește dintr-un unghi nou: cuvîntul este *înstrăinarea*.

Scanned with OKEN Scanner

Această experienţă este cunoscută fiecăruia ca posibilitate de percepţie permanent existentă. Ea este atestată de anumite stări sufleteşti[12]. Cuvinte bine cunoscute îşi pierd uneori dintr-odată semnificaţia lor cunoscută şi certă, se golesc de sens şi sună ca şi cum ar aparţine unei limbi străine. În măsura în care se întîmplă acest lucru sunetul lor pur senzorial, golit de sens, capătă o intensitate sporită, dîndu-ne impresia că nu l-am mai auzit vreodată. La fel se întîmplă cu gesturi, expresii, mimică, mişcări etc. Mişcarea fixată într-o imagine instantanee poate, de pildă, avea acest caracter al înstrăinării, ininteligibilităţii. Un lucru trebuie însă reţinut: acest proces de înstrăinare este ceva ce se petrece (în trăirea noastră) cu obiectele percepute şi nu trebuie confundat cu trăirile subiective ce-l însoţesc în sufletul omului care percepe transformarea.

Opera picturală a lui Bruegel începe cu acest fenomen al lumilor înstrăinate. În primul său tablou tipic, *Proverbele neerlandeze*, lumea limbajului este cea care, „devenind imagine", ni se înfăţişează ciudat de înstrăinată. Această pictură reprezintă vizualizarea lumii nesfîrşite a fantasticului, cuprinsă în „imaginile" vorbirii. Cine se mai gîndeşte în legătură cu proverbele la imaginile pe care le închid în sine? Vorbirea ne împresoară necontenit cu o lume de imagini, care nu sînt mai puţin rizibile, absurde, demente, înfricoşătoare sau comice decît, de exemplu, fiinţele fabuloase din *Ciclul viciilor*, care-şi datorează existenţa exclusiv fanteziei creatoare de imagini a pictorului.

O alta dintre lumile acestea înstrăinate o reprezintă lumea *„măştilor" (Lupta carnavalului cu postul)*. Prin ea înfăţişarea bine cunoscută, apropiată, a omului se transformă într-o înfăţişare bizară, străină şi demonică, caraghioasă şi în acelaşi timp înfricoşătoare [13].

Masca — această „cea mai profundă escamotare a fiinţei", care-i ascunde înfăţişarea adevărată şi-i schimbă substanţa — este esenţa, devenită într-un fel uncaltă, a acestui proces de înstrăinare,

care poate cuprinde absolut toate obiectele și întîmplările.

Există o atitudine activă care face ca obiectele cotidiene să aibă, fără ajutorul deghizării, un efect nu mai puțin fantastic și bizar, dubios și impenetrabil decît îl obțin actorii mascați din *Carnaval*. Această atitudine constă în a face abstracție de ceea ce știi despre înțelesul obișnuit și evident al întîmplărilor zilnice ale vieții — în a te preface că nu știi nimic despre sensul și funcția persoanelor și obiectelor; o astfel de atitudine este artificială și abstractă. Oricum însă, prin ea lumea de toate zilele își dezvăluie caracterul ei fantastic, ascuns pînă în acel moment [14]. Primul produs clasic al acestei viziuni alienante asupra cotidianului îl reprezintă *Jocurile de copii*. Dacă faci abstracție de ceea ce sînt jocurile de copii și de ceea ce reprezintă ele pentru noi și pentru copii, atunci ce fac în acest tablou copiii este tot atît de absurd, de neliniștitor și de dubios, ca și comportarea unei cete de nebuni sau de alte ființe pe care nu le putem înțelege. Există acolo monștri cu zece picioare și cu trei capete, cel ce trebuie să nimerească oala, cu ochii acoperiți, seamănă cu un călău, cel ce merge pe catalige cu un schilod, contorsiunile firești în timpul jocului par convulsiuni ale unor epileptici, întreaga agitație are înfățișarea unei „manii indescriptibile". Exemplul cel mai extraordinar de înstrăinare a cotidianului îl constituie însă imaginea profund neliniștitoare a *Crescătorilor de albine*.

Această aură a înstrăinării se manifestă într-un chip deosebit atunci cînd cuprinde istoria, în special istoria religioasă. În acest domeniu efectul înstrăinării poate fi obținut atunci cînd scena înfățișată este privită ca o scenă din viața de toate zilele, ca și cum nu s-ar ști nimic despre semnificația ei religioasă: *Purtarea crucii*, de exemplu, ca și cum nu s-ar ști despre ce anume ducere a crucii este vorba. Tabloul lui Bruegel redă, am spune, aspectul sociologic al martiriului public, așa cum el se poate întîmpla oricînd, chiar și în prezent: reprezentanții puterii juridice, locul rîndu-

Scanned with OKEN Scanner

it pentru execuție, mulțimea de gură-cască. printre ei și copii și cîini care latră, iar undeva în forfota aceasta delincvenții greu de găsit. Abia mai apoi, datorită scenei adăugate din primul plan care înfățișează persoanele sfinte cu chipul tradițional pe care-l au în tablourile din secolul precedent ce reprezintă patimile, întreaga scenă, care „din afară" nu se deosebește prin nimic de martiriul unui om obișnuit, este caracterizată ca fiind acel incomparabil martiriu al lui Hristos; așa ar face-o și o inscripție adăugată tabloului.

Dacă socotim că viziunea alienantă este fenomenul central al artei lui Bruegel, devine evidentă relația dintre acest centru și obiectele reprezentate cu predilecție de Bruegel. Lumea primitivilor, a copiilor, a orbilor și infirmilor, a masei, a delirului și a maimuțelor — toate sînt tocmai acele lumi de la granițele omenescului, „în care esența omului devine incertă" — incertă, tocmai pentru că e străină. Își găsește totodată explicația firească și mulțimea de motive particulare, care apar în mod stereotip în operele lui Bruegel. Ele pot fi toate privite ca mijloace menite să-i producă privitorului această impresie de înstrăinare. Voi enumera cîteva dintre aceste mijloace.

Figura umană devine străină, este privită cu alți ochi și cu suspiciune, atunci cînd este atinsă de vreo diformitate. Trupurile exagerat de grase sau peste măsură de subțiri, cele schilodite și contorsionate sînt de aceea un motiv permanent în tablourile lui Bruegel. La trupurile normale, nedesfigurate, înstrăinarea formei se produce în anumite situații neobișnuite, ca efect al unei „deghizări" și îndeosebi atunci cînd li se vede numai spatele. Așa se explică nenumăratele repetări ale acestui motiv; există tablouri ale lui Bruegel care constau exclusiv din figuri văzute din spate. În desenele sale „*naer het leven*" [15], el a studiat tocmai această bizară pierdere a semnificației formei. Aceluiași scop îi slujește reducerea expresivității capetelor[16]. Fața și expresia ei

creează o punte sufletească între noi și ceilalți oameni și ne împiedică să-i vedem pe ceilalți doar „din afară", ca obiecte.

Fizionomiile raselor străine, a căror expresie nu este descifrabilă, au un efect tulburător, ca și măștile care ascund în primul rînd fața. Fețele oamenilor sînt la Bruegel sau lipsite de expresie, ca fețele opace, necomunicative, ale țăranilor, sau au o expresie indiferentă, greu de definit, ca fețele copiilor ce par toate la fel de inexpresive. Toate elementele expresivității — și în primul rînd privirea — sînt împuținate [17]. Fizionomiile nu trădează nimic din ce se petrece îndărătul lor, sînt mute. Forma exacerbată a acestui fenomen o reprezintă fețele rigide ale orbilor, care par aproape a fi niște măști naturale și, în sfîrșit oamenii „fără față", a căror fizionomie este ascunsă de glugă, de coif, de o mască protectoare sau este acoperită de lucrurile pe care le duc cu ei (oamenii ce cară saci din *Prudentia*, cerșetorul care își trage cămașa peste cap, din *Caritas*). Tot așa este și motivul „stîngaci desenat" de Bruegel cu această intenție și deseori repetat al coșului purtat pe cap, care pare a crește din gît în locul capului. În gravura *Primăvara* din cele unsprezece persoane din primul plan numai la două li se văd fețele, dar și acestea nu au mai multă expresivitate decît un tubercul.

Procesul înstrăinării trece, cînd este vorba de figura umană, prin mai multe faze. În prima, figura umană amintește de alte făpturi și lucruri, subumane, de animale, plante sau lucruri neînsufletite — păpuși sau veșminte ce nu acoperă un trup. Fetele ghemuite din *Jocurile de copii* par a fi niște flori ce seamănă cu nufărul, „schilozii" arată ca o specie de bureți otrăviți (Dvořák), *Crescătorii de albine* ca niște bușteni în mișcare. Părul apare ca un fel de franjuri ale pălăriei de sub care se revarsă (Tolnay). (Și asemenea exemple ar putea fi lesne înmulțite.) Pînă la urmă, figurii umane îi este refuzat și acest sens metaforic, ea apărînd doar ca îmbinare de pete colorate. Ce este omul dacă îl privești „din afară"? Cîteva

Scanned with OKEN Scanner

pete colorate cu un contur bizar. Pe măsură însă ce acest proces avansează, culorile și formele — emancipîndu-se de sensul pe care-l aveau — dobîndesc o viață proprie, necunoscută mai înainte, întocmai cum cuvîntul golit de sens răsună într-un fel nou, ciudat și fascinant.

Același fenomen al înstrăinării se manifestă și în domeniul mișcării umane. Efectul acesta se produce mai întîi atunci cînd mișcarea este de la natură deformată, anormală — pe plan motoriu reversul diformităților fizice. Epilepticii se „cabrează", schilozii se tîrăsc „ca melcii". Mișcarea neobișnuită, nesigură a patinatorilor, mersul pe două cărări al beților, mersul pe dibuite, clătinat al orbilor, contorsiunile acrobaților ce merg pe frînghie, trapul mecanic al animalelor sînt astfel de mișcări „străine". Pe cale artificială acest lucru se obține izolînd intenționat un moment al mișcării de cel ce-l preceda și de cel următor din cadrul mișcării de ansamblu ce le cuprinde pe toate (experiența fotografiei instantanee). Mișcările par a fi străine, „mecanice", „ca ale unor automate" [18].

În măsura în care elementul viu își pierde din vitalitate și expresivitate, lucrurile neînsuflețite ce țin de sfera vieții omului — unelte, case, corăbii —, care în mod normal nu au expresie, capătă mai multă viață [19]. Acest proces în contrasens se declanșează de la sine atunci cînd privitorul se vede pus în fața unei unelte pe care nu o înțelege, ca în văgăuna alchimistului. El poate fi declanșat în mod artificial printr-o „asimilare", ca atunci cînd, de exemplu, (în *Gula*), cimpoiul ce atîrnă flasc în furca de lemn este pus alături de o găină tăiată și jumulită, cînd deci o unealtă „moartă" este asemuită cu o ființă vie omorîtă. (Este ceea ce eu numesc o „*situație metaforică*") Dar și această relație reciprocă se manifestă pe diferite trepte. Ea atinge aproape maximul atunci cînd lucrurile neînsuflețite, care în mod normal nu au expresie, dobîndesc o fizionomie, se uită la tine. (Experiența primitivilor, a copiilor). Pentru lucrurile pe care sîntem obișnuiți să le mînuim în viața de toate

Scanned with OKEN Scanner

zilele tocmai aceasta este calea prin care ele pot fi făcute să pară străine și neobișnuite. Aproape în fiecare din tablourile lui Bruegel din perioada de început există un obiect care — *in parte pro toto* — are, într-un grad foarte înalt, acest tip de fizionomie a lucrurilor moarte. Acesta este sensul stîncii ce seamănă cu un om din *Lupta Filistenilor cu Israeliții* (la marginea din dreapta), al orbitelor ce privesc în gol din craniul de cal înălbit din *Purtarea crucii*, al ochiului ce privește viclean din pana de păun din *Nunta țărănească*, al vranei unui butoi ce se holbează animalic din *Masacrul copiilor din Betleem*. O pregnanță neîntrecută o capătă acest motiv în *Jocurile de copii:* patru căciulițe, trei negre și una roșie, căzute la pămînt de pe capetele ce le purtau, formează ochii, nasul și gura unei măști improvizate care „se uită" la privitor și care, o dată văzută, depășește cu mult în intensitate măștile inexpresive ale copiilor. Ar fi greșit să i se atribuie acestui motiv vreo semnificație anecdotică: de exemplu că fața aceasta își bate joc de privitor, greșit pentru că expresia acestei plăsmuiri este, ca întotdeauna la Bruegel, cu totul nedefinită. Motivul este mai curînd formula clasică pentru dubla tendință fundamentală a tablourilor lui Bruegel, tendința de a dezintegra figurile vii și cea de a da o expresie vie, caricaturală, elementelor neînsuflețite. Ca și plăcintele de pe acoperiș, din *Proverbe neerlandeze*, acest motiv este o indicație vizual-intuitivă menită să ducă la o înțelegere mai profundă a tabloului.

În principiu, acest proces de înstrăinare n-ar trebui să se oprească nici în fața naturii. Pictura cea mai recentă ne oferă nu rareori exemple ale modului în care și natura poate fi văzută ca un element străin, tulburător, obscur și inform. Pe ici, pe colo, așa ceva se poate observa și în tablourile lui Bruegel[20]. În general însă natura și spațiul natural — însuși fondul spațial în care se desfășoară celălalt proces — nu participă în operele lui Bruegel la înstrăinarea suferită de elementele figurale (ceea ce-și găsește expresia în faptul că în redarea naturii nu apar „stîngăcii ale desenului", astfel

Scanned with OKEN Scanner

încît s-a putut afirma că Bruegel a fost un peisagist strălucit, dar un pictor neajutorat al figurii umane). În domeniul peisajului natural, comunicarea simpatetică se menține. Natura i se înfățișează privitorului nu ca un element ce-i este străin, ci, chiar și atunci cînd este văzută ca o forță uriașă, amenințătoare și înfricoșătoare, ea îi apare ca un loc ce-i este bine cunoscut, în care se simte la el acasă. Specificul concepției bruegeliene despre natură devine evident, perfect inteligibil, abia pe fondul concepției sale deformante despre om. El constă în contopirea neobișnuită dintre imensitatea spațială și intimitatea sufletească, dintre peisajul cosmic și peisajul intim (în text: *paysage intime*). Tablourile tipice pentru Bruegel sînt deci străbătute și sub aspect obiectual de acea ruptură pe care am putut-o descoperi examinîndu-le pur formal, făcînd abstracție de ceea ce reprezintă. Sfera naturii văzută cu simpatie și apropiere sufletească adăpostește zona umanului devenit dubios și incert, văzut cu scepticism, cu sentimentul stranietății.

Dacă deci înstrăinarea nu afectează în tablou decît unul din cele două domenii reprezentate în care el „se descompune", în schimb ea afectează într-un fel ciudat încă o dată tabloul ca atare. Între privitor și imagine se intercalează — și aici acționează *macchia* lui Bruegel — un fel de strat subțire de gheață [21]. Un tablou care se comportă atît de diferit, de neobișnuit, în comparație cu alte tablouri, care pare a se autodizolva și a se descompune în fața privirilor noastre, îi devine celui care observă acest proces ceva străin și ciudat. Contemplarea scenelor cu oameni într-un asemenea tablou poate da naștere întrebării: „Ce este, de fapt, omul?" Contemplarea tabloului trezește apoi o altă întrebare: „Ce este, de fapt, un tablou?" La care s-ar putea răspunde: tabloul însuși poartă o mască [22]. El are un înțeles evident pe care-l propune privitorului naiv — această „latură" a tabloului nu poate fi contestată; îndărătul acestui înțeles de suprafață el ascunde însă o a doua față, despre care prima nu spune nimic.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel de tablouri cer un public de două feluri. Unul naiv, optimist, care „nu poate vedea fără să rîdă“ (Mander) obiectele „amuzante“ și unul care vede dincolo de masca tabloului, pesimist, estetic, care se poate delecta și cu ceea ce vede dincolo de învelișul exterior. Este greu să considerăm întîmplător faptul că tocmai Rudolf al II-lea, cu firea sa atrasă de aspectele oculte, a colecționat cu deosebită plăcere tablouri de Bruegel. Atît pura bucurie de a privi, cît și contemplarea subtilă care înțelege pe cale vizual-intuitivă caracterul problematic al lumii omenești, își au în tablourile lui Bruegel un cîmp larg de desfășurare. Pe ambele planuri fiecare nouă examinare a lor dă la iveală noi detalii, încă nedescoperite.

V

Înstrăinarea lumii perceptibile este un fenomen bine cunoscut al sufletului bolnav. „Lucrurile nu mai arată ca înainte, ele sînt schimbate, stranii, fără volum, ca reliefurile plate“, iată cum sună una din lamentațiile caracteristice pe care Jaspers o citează ca fiind tipică pentru această formă a îmbolnăvirii spirituale[23]. „Percepțiile sînt atît de ciudate, de bizare, de fantomatice . . . “ Cu aceasta se corelează celelalte fenomene patologice care-și au originea în absența posibilității de comunicare simpatetică. Totul în aceste stări este mort (fără sens, străin), oamenii văd numai ceea ce este exterior, nu sînt conștienți de viața sufletească a celorlalți (!).

Un important exemplu al proiecției imagistice a unor astfel de experiențe patologice, care, în forma lor exacerbată, sînt însoțite de starea de teamă, îl constituie în sfera artei — fapt incontestabil după interpretarea ce i-a fost dată de Fraenger — opera pictorului belgian James Ensor [24]. Experiența sufletească conjugată înstrăinare-teamă suscită și aici aceleași motive imagistice pe care le-am constatat la Bruegel: reprezentarea măștilor, a masei, a spațiului devenit labil și a panicii. În legătură cu ultimele două motive, menționez aici în completare din opera lui Bruegel, *Păstorul ce*

Scanned with OKEN Scanner

fuge, în care sentimentul panicii (individuale) este transmis privitorului în modul cel mai penetrant printr-o neîntrecută reprezentare a spațiului ce fuge. Alături de aceste motive, la Ensor apar, avînd aceeași origine, și alte motive predilecte: *scheletul* — la Bruegel tema principală în *Triumful morții* —, și îndeosebi portretul scheletizat (în text: „*portrait squelettisé*"), nu întîmplător un motiv agreat de manierism, ca și elementul obscen, care nu lipsește nici el din multe tablouri ale lui Bruegel. Și aceste două sfere sînt legate de înstrăinarea și problematizarea întregii sfere a umanului, deși motivele care le determină sînt probabil diferite. Subliniem aici încă un pasaj din lucrarea lui Fraenger, în care acest fenomen fundamental al înstrăinării este deseori descris în așa fel încît ce se spune despre Ensor ar putea fi valabil aproape textual și pentru Bruegel: „În fizionomia de fiecare zi a oamenilor au răzbătut trăsături schimonosite animalice și umane, mișcările și gesturile lor sînt parcă depersonalizate, au devenit automate, întreaga lor agitație a devenit neobișnuită și dubioasă".

Sistemul pictural și modul cu totul diferit de a desena al lui Ensor — *macchia* lui diferită — colorează diferit aceste motive, le dă o altă tonalitate generală (a „morbidului", care nu există la Bruegel), ce poate fi urmărită în toată perioada de sfîrșit de secol (în text: „*fin de siècle*"), ceea ce însă nu le anulează înrudirea cu motivele similare al lui Bruegel.

Oricum, nu există nici un motiv ca producției lui Bruegel să-i fie atribuită aceeași origine patologică ca aceleia a lui Ensor [25]. Diferența constă nu în faptul că pentru Ensor lumea pe care o reprezintă ar fi realmente alta, modificată, în timp ce lumea modificată a lui Bruegel ar fi doar o o parabolă, o ficțiune imagistică. Căci nici „bolnavilor nu le trece prin minte să considere că lumea a devenit realmente alta, că s-a modificat, ei au doar senzația că totul ar fi altfel" (Jaspers). Diferența constă pur și simplu în faptul că Bruegel își creează

tablourile de acest fel conform propriei lui voințe, concepîndu-le și elaborîndu-le ca una dintre viziunile posibile despre om, în timp ce tablourile lui Ensor apar și pun stăpînire pe el fără ca artistul să le fi conjurat și fără ca el să li se poată împotrivi.[26] Lucrul acesta ar putea fi demonstrat și de unele detalii ale compoziției, dar este pus în mod indiscutabil în lumină de faptul că, alături de și în opoziție cu această „vedere nocturnă", există la Bruegel și un mod „diurn" de a vedea lucrurile, în care „naturii" îi revine rolul principal. El se mai vădește și în felul în care în opera lui Bruegel acest ultim mod de a vedea se constituie, am spus, din mers, pentru ca pînă la urmă, să dispară, să fie depășit prin împăcarea la care se ajunge între cele două domenii aflate în contradicție.

VI

Există înainte de Bruegel un „stil" în care apar multe dintre fenomenele observate la Bruegel. Este vorba de orientarea artei nordice care — caracterizată pentru început doar prin trăsăturile sale exterioare — rigidizează într-un mod specific așa-numitul „stil moale" (în text: „*weicher Stil*")[27] de la începutul secolului al XV-lea și-și găsește expresia cea mai pregnantă în arta lui Konrad Witz[28] și a unor artiști de aceeași tendință (Maestrul așa-numitului Altar Znaimer de la Muzeul Curții din Viena). Anticipînd, trebuie să spunem că toate simptomele acestui „stil" rigid pot fi înțelese pornindu-se de la un element central. Arta aceasta privește, pentru prima dată de la începutul „evului mediu" încoace, lumea vizibilă din afară și numai din afară, o vede exclusiv așa cum *arată la exterior* — ca și cum nici nu ar vrea să știe că există și alte diferențieri decît cele pur vizuale[29]. Acest mod de a vedea și de a reprezenta lucrurile, considerat în acel moment — și de atunci în multe rînduri — ca deosebit de „realist", este cu totul opus modului firesc de a le vedea, în care se păstrează sentimentul intimității cu lucrurile. Toată lumea știe sau poate să afle din propria-i experiență ce efort imens este necesar pentru a inhiba acest

Scanned with OKEN Scanner

mod firesc de a vedea și pentru a trece la contemplarea „rece", neutră, menită a da imaginea „justă", proiectivă, a lucrurilor, conturul și forma lor alienantă[30].

Toate fenomenele acestui „stil", aproape fără excepție toate, pe care le enumăr pe baza caracterizării făcute de Bruno Fürst[31], pot fi raportate la această atitudine fundamentală.

„. . .Ceea ce este viu devine" — întrucît în viziunea consecvent orientată spre forma pură nu există vreo deosebire între viu și mort — „ireal și neînsufleţit, iar lucrurile sînt înălțate pe un tărîm intermediar între lumea vie și cea moartă". Rezultatul este pe de o parte o neutralizare a expresiei, o anonimizare a persoanei (și la Bruegel), pe de alta, importanța pe care o capătă și și-o dau lucrurile, vitalizarea, viața proprie atribuită anorganicului. „Deghizamentul" capătă o puternică valoare expresivă în toată această artă — fapt lesne de înțeles, întrucît, în cadrul acestui mod de a vedea lucrurile, forma lor vizibilă pare în genere a fi un fel de mască a ființei în esența ei. O urmare o constituie faptul că „accentul nemaipunîndu-se pe elementul sufletesc" — care în cadrul acestui mod de a privi nu este văzut nemijlocit, ci doar descifrat sau adăugat mental, știut din afară — „principalele accente se deplasează asupra reprezentării pur vizuale a mecanismului «lipsit de suflet» al întîmplării". „Oamenii se agață unul de altul ca scaieții" (se poate spune la fel de bine și în cazul lui Bruegel). „Este ca angrenajul mecanic al roților unei mașini prevăzute a funcționa pe baza forțelor fizice celor mai elementare". Întrucît însă „din afară" nu se poate vedea ce asigură coerența dinamică a lucrurilor și a ființelor, apare, ca un fel de subprodus al acestor „viziuni", fenomenul descompunerii lor în bucăți.

(Tot în acest context se situează și „citarea" unor forme istorice devenite străine, forme care sînt considerate a fi „istorice", numai atunci cînd te îndepărtezi de ele. Lucrul este caracteristic atît pentru „anul 1440" și pentru Bruegel — grupul

Scanned with OKEN Scanner

din *Purtarea crucii* — , cît și, în genere, pentru manierism).

Pentru a impune acest aspect sînt folosite o mulțime de noi invenții, pe care și Bruegel le utilizează ca vehicule ale înstrăinării: „Izbitoare este aglomerarea figurilor văzute din spate sau a celor văzute în profil pierdut din trei sferturi“ — care, așa cum am constatat la Bruegel, dă expresie unui aspect tipic al înstrăinării. „Omul ca armură ce se mișcă“, a cărei vizieră închisă face să dispară capul — aici căpitanul de pedestrași Sabothai, acolo crescătorii de albine. „Ieșirea drastică în evidență a ustensilelor.“ — Motivul „prinderii umărului vecinului“, pentru stabilirea unei legături „care să împiedice ruperea șirului“, același motiv care își va găsi în înlănțuirea „oarbă“ din tabloul de la Napoli al lui Bruegel cea mai grandioasă întruchipare.

Cu toate aceste numeroase puncte comune, nici arta lui Bruegel și nici măcar concepția sa despre figurativ nu pot fi derivate din „stilul rigid“. Căci, în cadrul acestui stil, înstrăinarea este într-un fel doar un fenomen secundar ce ține de noua descoperire a modului de a privi lucrurile din afară, cu răceală, retrăgîndu-te din ele. În această situație lucrurile nu mai au decît calități vizuale, iar judecățile de valoare asupra lor nu merg pînă la analiza procesului de creație. La Bruegel experiența înstrăinării constituie un element central al concepției sale despre om și lume și are o coloratură emoțională. Oamenii nu arată normal, sînt ciudați, pentru că *sînt*, prin însăși natura lor, făpturi dacă nu de-a dreptul „rele“, în orice caz problematice, hibride și stranii. Fazele preliminare ale acestei viziuni le vom găsi însă în altă parte decît în stilul din anul 1440, anume la Bosch [32].

VII

Derivarea artei lui Bruegel din Bosch este cea mai veche. O găsim încă din 1566 la Guicciardini[33]: Bruegel este „al doilea Bosch“. Este adevărat că afirmația nu e valabilă decît pentru una din com-

Scanned with OKEN Scanner

ponentele imaginii, lumea oamenilor, dar sensul ei este aici mai adînc decît se putea crede mai înainte. Dacă socotim că un fenomen central al artei lui Bruegel este viziunea alienantă, aceasta însăși — și nu numai tematica anumitor gravuri și tablouri ale lui Bruegel — este prefigurată în viziunea lui Bosch despre lume ca despre un tărîm al diabolicului și al duhurilor rele. Viziunea alienantă a lui Bruegel este pandiabolismul secularizat al lui Bosch. Ea reprezintă inserția viziunilor infernale ale lui Bosch în lumea cotidianului. Ciclul viciilor al lui Bruegel este elementul de legătură în cadrul acestui proces de secularizare. În el sînt reprezentate „produse ale fanteziei", născocite și, de aceea, cu tot aspectul lor demonic, inofensive, în timp ce în tablourile lui Bosch este reprezentată nu o realitate născocită, ci una „plăsmuită cu sînge", în care autorul credea. Infernul lui Bosch este o realitate religioasă vizualizată, iar transpunerea ei în lumea pămînteană este încă străbătută de fiorul de spaimă al realului. „Viciile" lui Bruegel sînt alegorii inventate, a căror transpunere în cotidian are doar o anumită valoare euristică: aceea de a ne învăța să vedem cotidianul cu ochi noi, prin prisma categoriilor bizarului, grotescului, fantasticului. Acest proces de secularizare poate fi urmărit în mod foarte concret prin cîteva motive, ca, de exemplu, motivul trupului omenesc mutilat, care în viziunile infernale ale lui Bosch exprimă chinurile celor damnați, revenind în ciclul „Viciilor" al lui Bruegel ca „plăsmuire monstruoasă a fanteziei", încărcată de semnificații alegorice, pentru a duce apoi, în imaginile ce înfățișează viața de toate zilele, la „descoperirea" schilozilor și în sfîrșit la observația cu totul inofensivă că oameni mutilați pot fi văzuți întotdeauna, dacă privești lumea cu ochi străini[34].

Așa se face că Bruegel a putut utiliza o parte a ceea ce constituie elementul central în opera lui Bosch, transformînd-o însă corespunzător propriei lui viziuni. Tolnay caracterizează figurile lui Bosch (din unele tablouri) ca „plăsmuiri imponderabile, goale pe dinăuntru, lipsite de relief, aplatizate pe

suprafaţa pictată ca un fel de umbre sau abţibilduri colorate"; el vorbeşte despre „netezimea lipsită de orice cute a suprafeţei lor" şi despre „caracterul fantomatic al chipurilor" [35]. Această caracterizare este valabilă pentru figurile reprezentate de Bruegel, cu excepţia însă a caracterului fantomatic. Figurile lui Bruegel nu sînt doar năluci; realitatea lor, caracterul lor concret şi compact sînt subliniate cu toate mijloacele, deşi au şi ele uneori „ceva mort şi gol pe dinăuntru". Modul arhaic — arhaic chiar şi în opera lui — de reprezentare al lui Bosch este preluat ca vehicul pentru transmiterea sentimentului de înstrăinare.

S-a stabilit de mult că în opera lui Bruegel trăieşte mai departe ceva din Bosch; Bruegel a debutat, se ştie, ca desenator de boschiade. Nu s-a stabilit însă clar ce a preluat Bruegel de la Bosch, anume sentimentul lumii înstrăinate. La Bosch acest sentiment al înstrăinării vibrează doar la periferia diabolicului, ţine de „chinurile" iadului, ca şi strigoii, duhurile rele, elementul sadic, cel obscen, cel maşinal şi altele [36]. La Bruegel el ocupă, în tablouri, centrul imaginii şi devine — repetăm acest lucru — un fel de „ipoteză euristică" vizuală, în sensul căreia lumea obişnuită este privită cu un interes distant şi rece.

A doua mare deosebire dintre Bosch şi Bruegel constă în aceea că la ultimul natura nu participă la procesul de înstrăinare. (Puţinele tablouri, pentru care această afirmaţie nu este valabilă, cum sînt *Triumful morţii* şi *Dulle Griet*, sînt, şi prin tematica lor, cele mai aproapiate de Bosch; este simptomatic faptul că ele au fost atribuite cînd lui Bosch, cînd lui Bruegel.) Prin aceasta — prin faptul că natura nu participă la procesul de înstrăinare — se creează în tablourile lui Bruegel o ruptură ce trece atît prin stratul semnificant cît şi prin cel formal.

O astfel de formă discordantă, ambiguă, a imaginii, compusă din două elemente diferite între ele, a devenit posibilă abia o dată cu manierismul.

Scanned with OKEN Scanner

VIII

Noțiunea de manierism nu este încă perfect clarificată (Pinder). De pe acum însă se conturează ca fiindu-i esențiale două trăsături caracteristice: sciziunea (ambiguitatea) lăuntrică și înstrăinarea.

După caracterizarea profundă făcută de Dvořák, un aspect fundamental al artei imagistice manieriste îl constituie „posibilitatea de a alege în mod diferit gradul de realitate (al diferitelor elemente componente ale imaginii)". Pe această posibilitate se întemeiază sciziunea existentă în tablourile lui Bruegel, pe care n-o cunoaște nici stilul rigid nici Bosch. Este principiul „compunerii" întregului unei imagini din părți substanțial diferite între ele, același principiu al fragmentării pe care-l învederează tablourile lui Pontormo sau cele ale pictorilor din familia Zuccari.

Pinder consideră că „atmosfera înghețată" este „prima premisă" a manierismului. Și pentru el manierismul înseamnă „ambiguitate, sciziune". Atmosferă înghețată — aceasta înseamnă același lucru sau este ceva foarte asemănător cu ceea ce am numit aici „viziune alienantă". Ea are de aceea ca urmare fenomene asemănătoare celor observate la Bruegel și considerate a fi mijloace sau consecințe ale înstrăinării. Așa sînt (după Pinder): „Stabilizarea conturului, pasivizarea figurii"; „acoperirea organismului viu cu o armură rigidă"; „rigide sînt și veșmintele"; „armură în loc de trup, mască în loc de față"; „tainică asemănare a animalelor cu omul" — la Bruegel, invers, tainică asemănare a omului cu animalele. Apoi: „Manierismul ascunde"; „Aici totul pare o formulă protectoare". Tipic este faptul că manierismul nu reprezintă niciodată în mod direct ceva, că mai curînd trădează în taină, decît dezvăluie deschis. Aceasta presupune și o atitudine specială a privitorului, precum și alte stări sufletești caracteristice: tortura lăuntrică, suspiciunea. „Involuntar privitorul atent își pune întrebări, devine psiholog al stărilor abisale." El se întreabă: „Ce este de fapt omul"?. Aceasta presupune în mod evident „o sciziune între ce

Scanned with OKEN Scanner

este spus și ce este gîndit", deci înstrăinare. În sfera vizualului am putea spune în loc de înstrăinare deghizament. Masca este un fel de simbol vizual al manierismului; ea înstrăinează, rigidizează trăsăturile, ascunde „faptul real" în spatele a altceva, care nu are o legătură organică cu el, stîrnește îndoiala, „sentimente amestecate", teama și curiozitatea.

Cu aceasta nu se încheie însă lista acelor fenomene mai mult periferice, care pot fi înțelese pe cale vizual-intuitivă pornind de la fenomenul central al înstrăinării. Faptul că, potrivit lui Pinder, „poate apărea un fel de putrefacție a culorii", „o descompunere mergînd spre o albeață cadaverică", ar putea fi de asemenea interpretat ca un proces de înstrăinare a corpurilor colorate și a sensului bine cunoscut al culorii. Egalizarea unor sfere diferite ale existenței care, așa cum am văzut, este la Bruegel un mijloc de înstrăinare a fizionomiei, apare în manierismul italian, în care trupurile domină, de exemplu ca egalizare a trupului bărbatului cu cel al femeii — elementul hermafrodit al manierismului, perversiunea! — sau ca substituire a calității materiei: trupuri cărnoase par a fi pietrificate. Manierismul posedă un organ extraordinar de rafinat pentru perceperea diferențelor dintre materii, tocmai pentru că le simte ca fiind străine, de altă natură, inaccesibile sensibilității. Această privire de ansamblu asupra „registrelor" preferate ale manierismului — văzute pornindu-se de la sursa lor comună — o vom încheia cu cîteva cuvinte-cheie: „Alegoria". Aspectele istorice și exotice ca fenomene străine, „curiozitățile". Eroticul (celălalt sex, considerat străin). Obscenul ca un lucru ascuns, ce trebuie dezvăluit. Privirea în măruntaiele trupului. Zeii străini. Dumnezeul străin. Moartea — *fenomenul* străin prin excelență (în text: *par excellence*).

Ne-am mai putea îngădui să întrezărim încă o posibilitate de tranziție între cele două fenomene de bază ale manierismului, subliniate aici cu o anumită doză de exagerare, să înțelegem

Scanned with OKEN Scanner

înstrăinarea ca sciziune ce s-a produs între privitor și lume, între privitor și tablou.

Cu toate aceste trăsături comune, viziunea alienantă a lui Bruegel nu are nici o legătură directă cu cea manieristă. Înstrăinarea manieristă este — cum a arătat cu subtilitate Linfert — înainte de toate „rigiditate a morții"; la Bruegel înstrăinarea este — cum am văzut — diabolism secularizat. De aceea, în opoziție cu Bruegel, manierismul este total lipsit de „umor". De altfel și substratul supus viziunii alienante este în cele două cazuri diferit. La Bruegel substratul acesta îl constituie întreaga sferă a activităților umane și îndeosebi anumite fenomene marginale ale umanului, care fuseseră tratate încă înaintea lui, fără vreo intenție alienantă, în tabloul nordic de „moravuri". În manierismul italian — de la care și-a luat numele întregul fenomen european — substanța supusă transformării este în esență „arta clasică". „Manierismul prelucrează în genere forma deja configurată" spune Pinder și, mai hotărît încă, Linfert: „Manierismul pare a fi însăși înstrăinarea artei clasice".

Înjghebarea ansamblului imaginii din fragmente ale unor realități diferite este însă — cel puțin potrivit cunoștințelor pe care le avem în acest stadiu — o invenție manieristă, preluată de Bruegel de la manierismul italian, pe care l-a studiat cu mare atenție (fapt care poate fi demonstrat în amănunțime).

Simplificînd mult lucrurile, putem deci afirma următoarele: Bruegel a cunoscut posibilitatea de a îmbina fragmente ale mai multor grade ale realității și poate și principiul imaginii deghizate în urma studierii tablourilor manieriste. Viziunea alienantă a lumii umane a elaborat-o pornind de la o sursă autonomă (Bosch) și a dezvoltat-o într-o formă care nu concordă decît parțial cu manierismul italian. Sciziunea dintre modul de a vedea natura și modul de a vedea omul este un fenomen original în domeniul artei plastice, dar își are premisele de ordin istoric și spiritual în afara ei.

Scanned with OKEN Scanner

Nu mă voi ocupa aici de această problemă. Prin însăși introducerea acestei sciziuni este creată la Bruegel posibilitatea rezolvării ei, pe care manierismul nu o cunoaște[37].

IX

Geneza tablourilor lui Bruegel nu se desfășoară în faze separate: mai întîi crearea și perfecționarea unei *macchia* fără nici o semnificație, care, după aceea, să atragă ca un magnet sau ca trecute printr-o sită semnificațiile imagistice din materiile curente care se potrivesc cu *macchia* respectivă sau care o „motivează". Un astfel de procedeu este posibil, ca un caz-limită, în cadrul picturii „mai noi", în special cu începere din secolul al XIV-lea — cunosc cazuri în care a fost predat în școli de pictură ca principiu al „compoziției" —. Cînd și-a formulat teoria, Imbriani a avut în minte acest caz-limită. În general însă *macchia* și obiectele preferate se constituie treptat, în cadrul unui proces reciproc. Ceea ce trebuie să facă artistul este să stabilească o perfectă armonie între cele două sfere, cea „formală" și cea semnificantă.

La Bruegel acest proces este perfect limpede. *Macchia* ce-i este specifică și de la care a pornit cercetarea noastră ia naștere printr-o sudură la rece a două specii de imagini, care fuseseră mai înainte despărțite în opera sa.

Cunoaștem aceste două specii distincte, care, începînd din 1559, sînt strîns legate una de alta, aproape numai din desene și din gravuri, care — și lucrul nu este întîmplător — precumpănesc, pînă în momentul sintezei celor două specii, în opera lui Bruegel. Există desene în care natura este reprezentată fără oameni sau doar cu cîteva figuri mărunte, accesorii, care se pierd în spațiul imaginii. Există pe de altă parte desene în care un spațiu imaginar este umplut pînă la refuz de ființe fabuloase create de imaginația artistului. Tolnay a pus clar în lumină această deosebire — deși de unele interpretări propuse de el trebuie să facem, din capul locului, abstracție.

Aceste două grupe se deosebesc net între ele, pînă în amănunte; și pe plan „formal". Ele sînt

Scanned with OKEN Scanner

într-un anume sens antitetice. Tolnay a găsit pentru caracterizarea acestor deosebiri „formale" formulări foarte pregnante. Forma imaginii din gravurile fantastice *(Peștii mari îi mănîncă pe cei mici, Măgar la școală, Ispitirea lui Anton, Ciclul viciilor)* ia naștere „potrivit principiului constructiv abstract, opus naturii, al alăturării unor lucruri eterogene"; această fantezie ce construiește din fragmente se manifestă și în născocirea unor ființe și structuri fabuloase. „Aceste tărîmuri" (imperiile mitice ale diferitelor vicii) nu au „structura lumii reale" (a lumii naturale), „ele se desfac în elementele constitutive". Domnește absurdul, lipsa oricărui sens. Caracteristică este „insistența vie, neconcesivă, cu care se afirmă deopotrivă toate elementele" — manifestare, cum s-a arătat mai înainte, a principiului compactității, al masei. Toate celelalte trăsături, despre care am stabilit că sînt caracteristice pentru una din componentele tablourilor pictate, apar chiar în aceste desene: „Bruegel evită contrastele luminii și ale umbrei". (Ceea ce este aici încă absență a umbrei în spații abstracte, imaginare, cu un ecleraj vag, mitic, va deveni mai tîrziu — avînd o motivație realistă — cerul acoperit de nori.) „Forma acestor structuri constă din suprafețe unitare, omogene. Sînt evitate pe cît cu putință ieșindurile și intrîndurile, ridicăturile și adînciturile suprafeței. Rotunjimea formei generale nu este învăluită spre margini de umbre, iar umbra nu se poate cuibări, ascunzînd forma, în adînciturile structurii interioare". „Conturul închide în el rotund și simplu această suprafață simplă a formei". „Conturul a fost delimitat în mod tranșant, ferm, veșmîntul a fost solidificat ca un fel de carapace." Tolnay vorbește foarte adecvat despre forma de bloc „închis în sine" și despre conturul „închis".

Într-un mod cu totul opus procedează Bruegel atunci cînd reprezintă, în peisajele sale desenate, lumea naturii. Apar aici „forme pufoase, reliefate pe fondul hîrtiei prin liniuțe subțiri ca firul de păr, prin virguliție și punctișoare". Imaginea redă unitatea resimțită dinamic a lucrurilor naturale —

Scanned with OKEN Scanner

în contrast cu încastrarea. Formulările lui Tolnay nu sînt aici îndeajuns de pregnante, sînt însă suficiente pentru a sugera opoziția dintre cele două domenii ce se propun reprezentării. Aceste două specii au îndărătul lor etape istorice cu totul diferite: foile din prima categorie vin de la Bosch; ele sînt un Bosch ceva mai blînd, un Bosch, în care răsună uneori și o notă „comică". Peisajele au la rîndul lor două rădăcini: pe de o parte, peisajul cosmic nordic, pe de alta peisajul intim, așa cum apare în fundalul unor tablouri venețiene[38]. (Formularea aceasta provizorie și mult prea generală va trebui să fie ulterior examinată mai îndeaproape.)

Prima dintre aceste două categorii de desene are o importanță deosebită, pentru că reprezintă ceea ce am numi *schema* potrivit căreia este interpretată mai tîrziu, în tablourile de după 1559 (ca și în desenele alegorice ale *Ciclului virtuților*, executate paralel cu aceste tablouri) lumea de toate zilele a oamenilor. Privită prin „prisma" acestei scheme, ea își revelează dimensiuni noi: bizarul, grotescul, latura rizibilă, caracterul fantomatic, demonic. Tranziția o fac *Proverbele neerlandeze* care reprezintă, într-un anume sens, și o lume a fabulei —, ca și foile din *Ciclul viciilor*[39]. Am arătat mai înainte cum dezvăluie și vizualizează această schemă, mai întîi într-un mod încă întrucîtva trivial, lumea fantastică a măștilor, apoi cu din ce în ce mai multă îndrăzneală, caracterul fantastic al evenimentelor obișnuite — de la *Jocurile de copii* la *Crescătorii de albine*. Tolnay s-a apropiat mult de înțelegerea acestor tranziții, de la *plăsmuirea* fantasticului (în *Ciclul viciilor* din 1556—57, după exemplul lui Bosch) la *observarea* fantasticului (în *Ciclul virtuților* din 1558—59), fără însă a trage din aceasta toate consecințele.

Odată cu descoperirea fantasticului în lumea cotidiană, care ne devine prin aceasta străină, și odată cu elaborarea a numeroase mijloace capabile să comunice privitorului această experiență, ia naștere și cel de-al doilea principiu de bază al

Scanned with OKEN Scanner

tablourilor lui Bruegel: contradicția dintre componentele lor, care este, cum am văzut mai înainte, echivalentul vizual-intuitiv al contradicției dintre natură și ceea ce nu este natură, al sentimentului de înstrăinare a omului față de natură. Sciziunea aceasta este încă absentă în *Proverbele neerlandeze* în care — ca și în *Vicii* — scena peisagistică este compusă și ea, din zone distincte îmbinate între ele. Contrastul dintre scena peisagistică omogenă și figurile îmbucătățite încastrate, risipite în ea este vizibil în *Carnaval* și mai evident încă în *Jocurile de copii.*

În aceste tablouri create sintetic culoarea se pune și ea în slujba noilor idei. Ea vine pe de o parte în sprijinul sentimentului înstrăinării; cum o face, ar trebui urmărit în detaliu. Pe de altă parte ea subliniază caracterul ambiguu al structurii tabloului, contribuind la decuparea figurilor individuale în spațiu, la îmbucătățirea lor și la senzația de amestec ametitor pe care ne-o dă imaginea. Colorîndu-se în același fel părți care aparțin unor figuri diferite — folosindu-se același albastru-deschis, de exemplu, în trunchiul uneia, în brațele alteia, în picioarele unei a treia, în „veșmîntul" unei a patra figuri —, fragmentarea figurilor este accentuată într-un mod realizabil numai prin intermediul structurii cromatice. Grafica nu mai este deci în stare să întruchipeze aceste noi idei cu aceeași perfecțiune cu care o poate face pictura. În această perioadă de mijloc desenele și gravurile *(Ciclul virtuților)* trec ca importanță pe plan secund față de picturi. Alături de ele se constituie o nouă specie: „micul" grup de peisaje în care, între 1559 și 1562, este studiat spațiul natural transfigurat, care este, în tablouri, replica la lumea înstrăinată a oamenilor.

Anii 1558 și 1559 sînt realmente ani decisivi în evoluția lui Bruegel. Atunci își fac apariția marile idei, se formează *macchia* specifică lui Bruegel, iar Bruegel se transformă dintr-un graficia, ncare din cînd în cînd mai și pictează, într-un pictor.

Scanned with OKEN Scanner

După perioada de mijloc a lui Bruegel, pe care nu mai trebuie s-o descriu, pentru că întreaga cercetare a pornit de la această perioadă, se produce încă o dată, nu brusc, ci treptat, o mare transformare. Prăpastia dintre componentele eterogene ale imaginii nu este închisă, ci nivelată, ruptura este vindecată. Documentul acestei transformări îl reprezintă în primul rînd tablourile grandioase consacrate anotimpurilor. În sfera formală această nivelare se produce prin *motivarea* întrucîtva realistă a acelor trăsături neobișnuite care, într-o interpretare unificatoare a imaginii, ar apărea ca „greșeli": conturul dur, compoziția din pete, lipsa de relief, absența umbrelor figurilor. Sînt căutate anume acele condiții naturale în care chiar imaginile reale ale lumii exterioare au structura cerută de principiul imagistic al lui Bruegel. O astfel de „condiție" o împlinește, de pildă, *Iarna*. Zăpada ca fundal face ca figurile să apară în mod „natural" ca niște pete plate, ca siluete net delimitate între ele și în raport cu fondul spațial, fără ca aceste însușiri să pară neobișnuite și ciudate, întrucît ele se întemeiază pe experiența noastră de fiecare zi [40]. O altă posibilitate de echilibru își are de asemenea temeiul într-o experiență firească, anume în faptul că figurile din primul plan al spațiului vizual arată în anumite condiții mai plate decît cele ce se află mai departe, în planurile ultime. Observația aceasta este fructificată, de pildă, în tabloul înfățișînd *Toamna*.

În sfera neformală acestui nou „realism" îi corespunde nivelarea prăpastiei dintre lumea umană și natură. Oamenii apar acum ei înșiși ca ființe ale naturii. Un mare exemplu în acest sens îl oferă tot *Toamna*. Tranziția de la om la natură o fac aici animalele. Ciobanii cu hainele lor din piei împestrițate și cu mișcări greoaie se asemuie cu vitele pe care le păzesc și, la rîndul lor, vitele seamănă cu peisajul în care se află. Spatele vacilor „seamănă" cu liniile colinelor, cozile lor abia dacă se deosebesc de rădăcinile copacilor, pieile lor bălțate se armonizează cu culorile pes-

Scanned with OKEN Scanner

triţe ale toamnei. „Metafora vizuală“ — care era, cum am văzut mai înainte, un vehicul al înstrăinării — slujeşte aici egalizării oamenilor, animalelor şi peisajului.

Totuşi, chiar dacă ruptura este cusută, ea se simte încă în tablou, în sfera formală, ca o disonanţă înăbuşită, iar în cea obiectuală prin coborîrea omului la nivelul animalicului şi al naturii vegetale. Este ceea ce dă acestor reprezentări ale naturii marea, incomparabila lor melancolie. Pînă la urmă omul este tot atît de absent din natură ca în desenele cu care Bruegel şi-a început cariera. În *Coţofana de pe spînzurătoare*, figurile mărunte ale ţăranilor ce dansează sînt doar „figuraţie“, ca şi în acele foi din prima perioadă.

Apar însă, alături de aceste tablouri, şi reprezentări monumentale ale omului, cu doar puţine personaje de mari dimensiuni — preliminate în opere ale lui Bosch, precum „Orbii“, dar eroizate cu mijloacele artei italiene —, în care îşi capătă o expresie vizuală desăvîrşită, pe fondul unei naturi liniştite, incertitudinea condiţiei umane: ţărani *(Nunta ţărănească* şi *Chermesa)*, infirmi — un grup scos din tabloul cu figuri de mici dimensiuni al *Carnavalului* —, crescătorii de albine, orbii, păstorul ce fuge. Se despart iarăşi — simplificînd lucrurile — două specii de picturi: drumul parcurs de Bruegel nu poate fi mai bine pus în lumină decît prin compararea fiecăreia dintre aceste specii cu cea corespunzătoare din perioada timpurie.

Abia acum întîlnim în tablourile lui Bruegel „eroi“: „eroul“ său este pe de o parte natura, pe de alta omul care se află la periferia umanului.

X

Această „evoluţie“ a artei lui Bruegel, exprimată într-o formulă mult prea simplificată — contradicţie între cele două moduri de structurare a imaginii, aceeaşi contradicţie înăuntrul unor tablouri luate în parte, în sfîrşit estompare şi rezolvare a contradicţiei — conţine totuşi, indisolubil legată de avatarurile suferite de *macchia*, istoria

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltării treptate, a maturizării și a creșterii capacităților artistice ale lui Bruegel.

Am privi lucrurile nu ca istorici ai *artei*, ci în mod abstract, dacă am trece cu vederea faptul că desenele lui Bruegel din prima fază dinainte de 1559 sînt destul de neînsemnate ca opere de artă, chiar dacă sînt amuzante prin mulțimea de invenții fantastice concretizate în obiecte, chiar dacă impresionează prin puternicul lor sentiment al naturii. Retrospectiv, ele sînt interesante ca documente ale unei mari înzestrări, care-și va găsi formie proprii abia mai tîrziu. Nici una dintre operele timpurii ale lui Bruegel nu este o *mare* operă de artă.

Tablourile perioadei de mijloc — am putea spune manieriste, acum cînd acest termen nu mai poate da naștere la confuzii — sînt, indubitabil, în parte, foarte importante. Li se aplică însă și lor constatarea făcută de Pinder cu privire la manierism și anume că acesta nu se poate ridica pe treapta cea mai înaltă a genialității. Este adevărat că Bruegel a găsit în aceste tablouri un echivalent pictural pentru o concepție foarte originală despre lumea vizibilă, dar mijloacele prin care acest sentiment al „înstrăinării" este transmis privitorului sînt prea vizibil intenționate, încît simți „trucul", — nu se poate să nu-l simți.

Extraordinara realizare a lui Bruegel ca artist constă în faptul că el își perfecționează continuu aceste mijloace, le dă o formă din ce în ce mai simplă, astfel încît în cele din urmă își poate comunica viziunea — și trebuie subliniat că înstrăinarea este o experiență *vizuală* — fără nici un efort, în chipul cel mai firesc. Înfăptuirile lui cele mai mari, absolut geniale, se situează în perioada ultimă (aproximativ între 1565—1568), deci în anii în care depășește manierismul — de altfel în general realizările absolut geniale ale culturii se situează la începutul și la sfîrșitul manierismului[41].

Ca astfel de momente culminante ale artei sale — asupra acestei probleme este tot atît de dorit și de necesar să se ajungă la un consens ca

Scanned with OKEN Scanner

și asupra aspectelor stilistice — socotim că trebuie privite: dintre tablourile consacrate anotimpurilor *Toamna* și *Iarna*, dintre reprezentările monumentale ale omului, în primul rînd *Orbii*, apoi *Crescătorii de albine* (imaginea oamenilor muți, fără față), *Schilozii*, *Nunta țărănească* (și, am crede, de asemenea *Păstorul ce fuge*). Înțelegerea nouă, mai adîncă, a acestor tablouri a adus cu sine și o valorificare nouă, mai înaltă: Dvořák, „salvatorul" lui Bruegel, îl compară cu Shakespeare și cu Michelangelo.

Pentru a arăta în ce constă de fapt superioritatea artistică a ultimelor mari opere asupra celor din perioada timpurie și asupra celor din aceeași perioadă, dar de mai mică valoare, ar trebui să reluăm de la capăt analiza artei lui Bruegel, pornind de la aspectul ei general și ajungînd la detalii. Părerea mea este că o asemenea analiză ar arăta că, printre alți factori, unul dintre cei mai activi și eficienți este acordul dintre diferitele „registre", care răsună în toate zonele tabloului. Despre ce anume este vorba vom arăta, luînd un singur exemplu.

Impresia intensă pe care o provoacă tabloul înfățișînd *Iarna* mi se pare a se întemeia, în mare parte, pe faptul că diferitele „voci" ale tabloului se îmbină într-un acord unanim. Una dintre aceste „voci", care răsună în întreg tabloul în modalități dintre cele mai diferite este cea a „*înțepenirii*". Înțepenite sînt contururile figurilor privite în ele însele, înțepenite sînt liniile compoziției riguros concepute în diagonală. Țepene stau în ger măturile plesuve ale copacilor, înghețați de frig sînt oamenii și animalele, a înghețat și apa iazurilor și rîurilor, peisajul este nemișcat, cuprins de zăpadă și de gheață. Albul zăpezii face ca toate mișcările să pară a fi înghețat și ele, pasărea din văzduh se decupează atît de rigid că pare a se fi oprit pentru o clipă din zbor. Cu toate acestea se leagă, ca o a doua voce, intenția „recelui". Rece este în sine acordul cromatic dintre negru, gri-verzui și alb. O impresie de răceală o fac liniile net și clar desenate. Pe tot

Scanned with OKEN Scanner

întinsul este vizibil frigul real al iernii, în care „se zgribulesc" oamenii. Se adaugă la acestea „*muţenia*" şi „*tăcerea*". Nu se zăreşte nici o faţă de om care să ne vorbească, vînătorii se chircesc de frig, cîinii nu latră, corbii sînt muţi, zăpada înăbuşe zgomotele îndepărtate. Aici nu doar imaginea este cea care face ca lucrurile să pară tăcute, ele sînt realmente tăcute. În sfîrşit „*travestiul*". Oamenii încotoşmănaţi în haine de iarnă, casele, munţii ascunşi, înveliţi de masa albă a zăpezii, „faţa" naturii schimbată de iarnă. Ţeapăn, rece, tăcut, mut, travestit — aceste voci vibrează în acord, converg într-o *unică* expresie, „descriu" iarna şi moartea, cărora le este comun sentimentul înstrăinării. Dar asemănarea iernii cu moartea, înstrăinarea pe care o produce sînt resimţite — katharsis! — nu ca nişte lucruri înspăimîntătoare, ci ca fapte obişnuite, bine cunoscute, ce ţin de viaţa omului.

Macchia lui Bruegel reuşeşte aici într-un mod inimitabil să dea expresie unor trăsături esenţiale ale iernii, la care nu ar putea accede nici o altă *macchia*. O *macchia* de tip impresionist, de pildă, nu ar putea niciodată reuşi, întrucît nu cunoaşte liniile şi siluetele tranşante, să dea expresie vizuală „înţepenirii" iernii; obiectul ei predilect sînt doar fenomenele cromatice şi luminoase caracteristice iernii. „Esenţa" ei este omisă, ea devenind un simplu pretext. O *macchia* care nu izvorăşte din experienţa fundamentală a „înstrăinării" nu poate da o expresie vizuală corespunzătoare aspectului alienant al iernii care transformă peste noapte peisajul, ca un fel de mască. Viziunea iernii din acest tablou care face, pe bună dreptate, o impresie atît de profundă, este aşadar în întregime condiţionată de aspectele fundamentale specifice artei lui Bruegel: aspectul înstrăinării şi tipul de *macchia* ce-i corespunde. Pe de altă parte, pentru această *macchia* — care se constituise *înainte* de tabloul ce înfăţişează iarna — „iarna" este un subiect ideal, predestinat. Această afinitate se anunţă încă de la *Masacrul copiilor din Betleem*, unde zăpada contribuie la

Scanned with OKEN Scanner

sublinierea petelor pestrițe ale scenei; coincidența perfectă dintre subiect și *macchia* o întîlnim abia la tabloul din 1565, care este — și din acest motiv — o operă cu mult superioară celeilalte.

Lucruri asemănătoare s-ar putea spune și în legătură cu alte tablouri; aș aminti aici de *Dulle Griet*. Și, ca o contraprobă pentru afirmațiile noastre, am putea încerca să înțelegem de ce unele tablouri, ca, de exemplu, *Turnul Babel* nu au un răsunet prea profund.

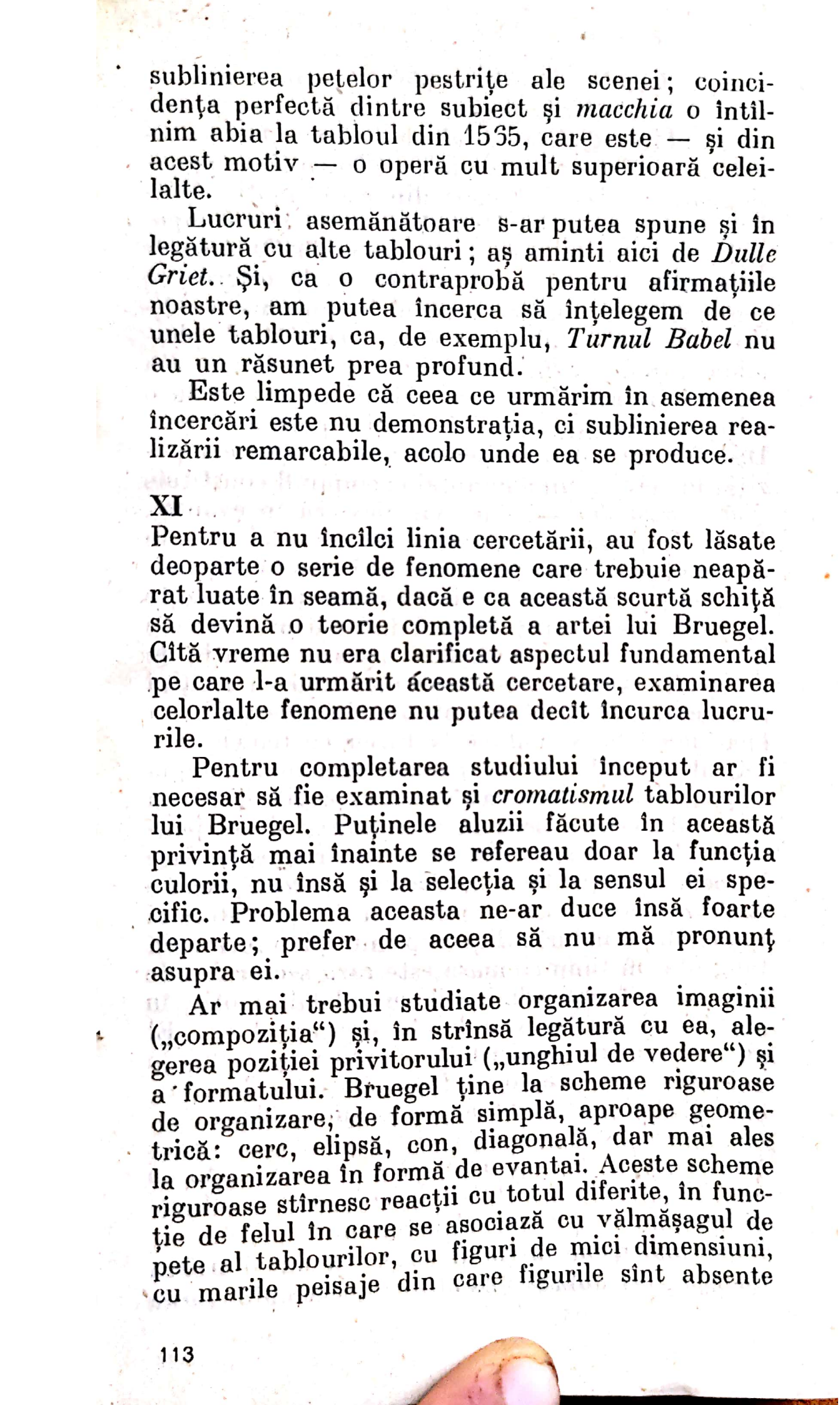
Este limpede că ceea ce urmărim în asemenea încercări este nu demonstrația, ci sublinierea realizării remarcabile, acolo unde ea se produce.

XI

Pentru a nu încîlci linia cercetării, au fost lăsate deoparte o serie de fenomene care trebuie neapărat luate în seamă, dacă e ca această scurtă schiță să devină o teorie completă a artei lui Bruegel. Cîtă vreme nu era clarificat aspectul fundamental pe care l-a urmărit această cercetare, examinarea celorlalte fenomene nu putea decît încurca lucrurile.

Pentru completarea studiului început ar fi necesar să fie examinat și *cromatismul* tablourilor lui Bruegel. Puținele aluzii făcute în această privință mai înainte se refereau doar la funcția culorii, nu însă și la selecția și la sensul ei specific. Problema aceasta ne-ar duce însă foarte departe; prefer de aceea să nu mă pronunț asupra ei.

Ar mai trebui studiate organizarea imaginii („compoziția") și, în strînsă legătură cu ea, alegerea poziției privitorului („unghiul de vedere") și a formatului. Bruegel ține la scheme riguroase de organizare, de formă simplă, aproape geometrică: cerc, elipsă, con, diagonală, dar mai ales la organizarea în formă de evantai. Aceste scheme riguroase stîrnesc reacții cu totul diferite, în funcție de felul în care se asociază cu vălmășagul de pete al tablourilor, cu figuri de mici dimensiuni, cu marile peisaje din care figurile sînt absente



sau cu figurile monumentale de oameni din tablourile mai tîrzii. Rigoarea compoziției, cu care ne-au obișnuit picturile ideale italiene, face, aplicată la subiectele tipice pentru Bruegel, o impresie paradoxală, ambiguă: din acest motiv *Schilozii* i s-au părut lui Dvořák „o *parodie* a compoziției italiene în formă de piramidă“[42]. Acestor scheme compoziționale, care aveau la origine un sens mai mult static, Bruegel le imprimă o mișcare ciudată: schilozii se tîrăsc centrifugal, piramida *Vinului Sfîntului Martin* se încheagă din trupuri izolate. În unele tablouri se ajunge la o mișcare a spațiului însuși, spațiul pare a se roti. Deosebit de potrivită pentru aceasta este compoziția în cerc — un admirabil exemplu îl constituie *Țara huzurului* —, dar mai ales cea în evantai. Impresia produsă este asemănătoare celei pe care o ai cînd privești pe fereastra unui tren în mișcare, care pare a fi imobil, în timp ce peisajul se rotește în jurul unui punct central îndepărtat, ceea ce le dă unora, mai sensibili, o ușoară senzație de amețeală. Aceasta înseamnă mai întîi că spațiul a devenit *labil* — să ne amintim aici că experiența spațiului labil se îmbină la Ensor cu temele măștilor și ale panicii. Și mai înseamnă că spațiul a dobîndit calități care, privite dintr-un punct de vedere normal, sînt *străine* și stînjenitoare. Motivul spațiului ce se învîrtește își face limpede apariția încă în *Jocurile de copii*, revine în *Nunta țărănească* — unde cei doi purtători ai tăbliei din scînduri aflați în primul plan formează tangenta, în timp ce masa este raza sectorului de cerc —, se leagă admirabil cu celălalt motiv în evantai al razelor soarelui în gravura *Vara*. El provoacă iluzia irezistibilă a rotirii spațiului în impresionanta imagine a fugii spațiului din *Păstorul fugind*, asemănătoare celei din tabloul apocrif *Atacul neașteptat* și, mai temperată, în *Orbii*. Nu întîmplător ea se asociază de fiecare dată cu subiecte în care sentimentul *primejdiei* se situează în centrul spiritual al imaginii.

Ar mai trebui avut în vedere și un al treilea fenomen: un tablou anumit — de exemplu *Iarna*

Scanned with OKEN Scanner

— poate avea semnificații foarte diferite și tot astfel un anumit obiect reprezentat poate avea semnificații cu totul diferite între ele. (Reprezentarea unui trunchi fără cap poate, de exemplu, însemna: „torso", „om decapitat", „fără cap" și încă multe altele.[43]) Este tipic pentru Bruegel că toate tablourile sale, fără excepție am putea spune, nu-și propun să reprezinte aspecte particulare izolate, chiar atunci cînd acestea au caracterul concret al unor fapte individuale reale — de exemplu un peisaj localizat de iarnă, căruia i se poate da un nume —, ci reprezintă întotdeauna o specie mai generală. Într-un fel lucrurile se petrec invers decît în evul mediu cînd se făcea referire la un anumit oraș, care nu era însă caracterizat decît în mod foarte general, printr-o schemă a imaginii de pildă care putea tot atît de bine fi folosită și pentru un alt oraș. Bruegel pictează nu un peisaj de toamnă, ci *toamna*, nu copii care se joacă, ci *jocurile* copiilor, nu orbii, ci categoria lor ca atare.

Un sens cu totul special îl capătă în această situație temele istorice, care se referă totuși prin excelență la evenimente unice. Ele sînt, în concepția lui Bruegel, cazuri „eterne", caracterizate însă în subsidiar prin adăugarea vreunei scene ce „particularizează" momentul special al unui eveniment posibil în toate vremurile (*Purtarea Crucii*, *Lupta Israeliților cu Filistenii*, *Masacrul copiilor*, *Căderea lui Pavel;* nici cu *Prăbușirea lui Icar* situația nu e mult diferită). În această concepție un portret nu poate fi realizat ca portret. Autoportretul lui Bruegel, care spre deosebire de cel al *Cunoscătorului* are indubitabil trăsături individuale — și aici combinîndu-se elemente din două grade ale realității — devine, exact ca tabloul istoric, un caz etern: „pictorul și cunoscătorul". Chiar și vederile din natură ale lui Bruegel tind spre generalizare, adică: atunci cînd apar un munte anumit sau un anumit oraș ori o cetate anumită, în ele este văzută specia, de exemplu muntele ca atare.

Scanned with OKEN Scanner

Această subordonare a imaginilor unor semnificații generale le dă adesea un subsens deosebit, simbolic. Este vorba aici de principiul generic al imaginii deghizate.

Pentru înțelegerea structurii imaginii bruegeliene multe elemente le va mai putea oferi stabilirea originii istorice a mijloacelor de care s-a servit Bruegel (format, colorit, tehnică etc.). Există de pe acum pentru rezolvarea acestei probleme multe observații de detaliu, al căror număr va crește cu siguranță.

Mijloacele specifice folosite de Bruegel vin — lucru firesc — în parte din aceleași surse pornind de la care s-a format și concepția sa generală și *macchia* corespunzătoare acestei concepții. De la Bosch Bruegel a luat nu numai viziunea alienantă (eliminînd însă diabolicul), ci și aspectul plat, neted — „gol și mort" — al figurilor, ce corespunde lăuntric acestei viziuni și, pe lîngă acestea, o mulțime de invenții de detaliu (chiar dacă împrumuturile ad litteram sînt rare). Lista elementelor preluate de Bruegel de la manierism rămîne încă de făcut: indicația generală dată în această privință de Dvořák nu a fost încă valorificată.

În parte însă mijloacele folosite de Bruegel vin din sfere formale cu care „viziunea" lui nu are, într-un sens mai adînc, nimic de a face. Tablourile tîrzii cu figuri de mari dimensiuni ale lui Bruegel — acele mari tablouri compuse pe lățime, în care apar figuri monumentale „de gen" pe fondul unui peisaj rustic — sînt în mod frapant prefigurate de tablourile așa-numitului Monogramist din Braunschweig (fapt asupra căruia a atras atenția Baldass)[44], un artist căruia îi lipsește cu totul profunzimea „viziunii" alienante a lui Bruegel. Cea mai importantă sugestie pentru înțelegerea unor astfel de mijloace de structurare a imaginii este poate aceea a lui Glück, referitoare la arta tapiseriilor[45]. Această sugestie explică „aspectul de tapiserie" al tablourilor lui Bruegel, pe care-l pune în evidență chiar și numai descrierea lor nemijlocită, prin legătura istorică efec-

Scanned with OKEN Scanner

tivă cu arta tapiseriilor burgunde. Potrivit lui Glück, o particularitate a lui Bruegel „izbitoare în toate tablourile sale, chiar și în cele din perioada maturității, care, datorită artei sale incomparabile, le conferă o grandoare a stilului nebănuită pînă la el, este absența valorilor picturale (în text: *valeurs*), a modelării corpurilor. Figurile sale sînt total plate, concepute neplastic, perspectiva sa se întemeiază în esență pe desenul liniar și nu pe construcția cubică". Această descriere a lui Glück corespunde perfect cu descrierea pe care am făcut-o la începutul acestui studiu *unei* componente a tablourilor tipice pentru Bruegel, anume a lumii personajelor sale. Pe bună dreptate afirmă Glück mai departe: „Chiar dacă el (Bruegel) a lucrat într-o vreme în care clarobscurul și construcția volumetrică a corpurilor deveniseră dominante în întreaga pictură europeană, este evident că el și-a întors privirile spre un stil mai vechi[46], tot așa cum dintr-o epocă mai veche a preluat și unele costume. *La el arta planității se întemeiază în fond pe stilul tapiseriilor și pe surogatul lor, picturile în acuarelă pe pînză*".

Această constatare este fără îndoială justă. Ea este cu atît mai convingătoare cu cît explică, în afară de însușirile anacronice enumerate, și formatul stereotip pe lățime al tablourilor lui Bruegel și chiar și alte particularități tehnice și pe deasupra faptul că o serie de lucruri și personaje reprezentate cu predilecție în tapiserii sînt în parte și cele preferate de Bruegel: „oameni sărmani", văzuți ca figuri curioase, comice.

Această descoperire importantă — una dintre cele mai importante făcute în cadrul cercetărilor privitoare la Bruegel — nu dă totuși un răspuns întrebării esențiale și anume care este rațiunea întoarcerii lui Bruegel la un stil mai vechi. Ea nu explică nici de ce Bruegel a recurs la acest stil numai pentru reprezentarea personajelor, în timp ce pentru peisaje a folosit un cu totul alt stil, mai nou, în care apar valorații (în text: *valeurs*) și modeleul, precum și tranziții fine și perspectiva aeriană. Îmbinarea aceasta a două

Scanned with OKEN Scanner

maniere de reprezentare, care este de fapt trăsătura caracteristică, paradoxală, a structurii imaginilor lui Bruegel, lipsește cu totul — putem afirma acest lucru cu certitudine, deși nu s-au păstrat decît puține lucrări — artei tapiseriilor, în care și mediul ambiant al figurilor este tratat în aceeași manieră plată ca și figurile.

Acestea sînt cele două întrebări rămase pînă acum fără răspuns, dar care nici nu au fost puse și cărora studiul acesta le oferă răspunsuri.

Tapiseriile sînt o artă destinată unui public de Curte, pentru care reprezentarea țăranului avea atracția a ceva *străin* și comic. Celor ce comandau aceste tapiserii țăranul le era străin, dar străin numai pe plan empiric, sociologic, nu în sensul absolut, profund uman, ținînd de intuiție, ca la Bruegel. Oricum, și tablourile lui Bruegel pot fi privite și gustate de un public fără nivel spiritual, într-un mod asemănător celui în care Curtea burgundă privea imaginile tapiseriilor.

NOTE

* Apărut în „Jahrbuch der Wiener Kunsthistorischen Sammlungen", serie nouă, vol. 8, 1934, p. 137—160. Inclus în *Epochen und Werke* I, 1985 Măander Verlag, München, p. 274-318.

1 Benedetto Croce, *Kleine Schriften zur Ästhetik (Mici scrieri despre estetică)*, vol. I, p. 249. Istoria germană a artei datorează semnalarea acestor lucrări și traducerea lor activității lui Julius von Schlosser.

2 Am omis aici cuvintele „efectelor de lumină", care delimitează prea strict fenomenul.

3 În ce ne privește, am vorbi mai curînd de „îndepărtare spirituală".

4 Mă refer la cartea lui Karl Tolnay: *Die Zeichnungen Pieter Bruegels (Desenele lui Pieter Bruegel)*, München 1925.

5 Mă gîndesc, vorbind aici și în cele ce urmează la tablourile lui Bruegel în general, privite tipologic, îndeosebi la acel grup de tablouri cu multe figuri, cu care începe opera pictată a lui Bruegel: *Proverbele neerlandeze*, *Lupta carnavalului cu postul*, *Jocurile de copii*, în care s-a confi-

Scanned with OKEN Scanner

gurat mai întîi cu claritate *macchia* specifică lui Bruegel. Trecerea de la aceste picturi la cele ce le-au precedat şi le-au urmat se va face în capitolul al IX-lea.

6 „Distribuite ca motivele decorative ale unui covor" (Dvořák).

7 La Romdahl, care crede a putea explica lipsa de plasticitate şi conturul greoi al animalelor din *Toamna* prin lipsa de experienţă a lui Bruegel ca pictor animalier.

8 Pentru a înţelege legătura indisolubilă dintre *macchia* şi temă, încercaţi să vă imaginaţi tema acestui tablou întruchipată în vreo altă formă imagistică.

9 La care trebuie adăugată şi beţia *(Sărbătoarea Sf. Martin)*.

10 „Bruegel a pictat multe lucruri care nu pot fi pictate". (n.tr.)

11 „Căci versurile nu sînt, cum cred oamenii, sentimente — ci experienţe trăite". (n.tr.)

12 Rostirea monotonă, repetată, a aceluiaşi cuvînt duce, de exemplu, la ştergerea sensului lui, „fixitatea" privirii la ştergerea semnificaţiei vizual-intuitive.

13 Ne gîndim la admirabila descriere a acestei experienţe trăite, făcută de Rilke în *Malte Laurids Brigge*, care conţine de altfel o rară colecţie de trăiri ale înstrăinării.

14 Dvořák spune că Bruegel „caută şi găseşte grotescul şi bizarul" în înseşi împrejurările vieţii. „Realitatea se metamorfozează în utopie", observă cu multă subtilitate Fraenger.

15 „Mai aproape de viaţă". (n.tr.)

16 De aceea, în foarte multe cazuri, „figura este dominată, de cele mai multe ori înghiţită, de veşmîntul ei" (Tolnay, *Beiträge*).

17 „Chiar interesul pentru fizionomie a trebuit să cedeze închiderii în sine", afirmă Dvořák. De fapt această împuţinare a trăsăturilor fizionomice, ca şi închiderea în sine, decurg din această intenţie alienantă.

18 Atît Dvořák cît şi Fraenger au făcut această remarcă în legătură cu figurile lui Bruegel. Tolnay a observat şi el aceste particularităţi, fără să meargă pînă la sursa care le produce: „Bruegel dă formă nu numai grotescului înnăscut al infirmităţii, ci şi grotescului fantomatic ce însoţeşte pe ascuns chiar şi mişcarea cea mai obişnuită a omului". „În tablouri, figura globală nu este altceva decît un gest marcant, desprins de ceea ce precedă şi de ceea ce urmează activităţii, figură îngheţată parcă, în esenţă, într-o siluetă ce exprimă un gest".

19 „Chiar lucrurile neînsufleţite par a fi căpătat viaţă", observă Dvořák.

20 De exemplu, în „Prospectus Tiburtinus".

21 Excelent vede acest lucru Tolnay: „Prăpastia dintre universul spaţial al privitorului şi acest tărîm *străin* al imaginii rămîne insurmontabilă, oricît de aproape de

Scanned with OKEN Scanner

privitor ar fi adus acest tărîm al imaginii". Iată că s-a spus aici cuvîntul care deschide calea spre sursa viziunilor lui Bruegel.

22 Tolnay a simţit şi el cu intensitate acest fapt, deghizamentul — cum spune el: caracterul de hermă cu masca unui satir bătrîn (Silen). El căuta însă sensul ascuns al imaginii într-o zonă care, faţă de interpretarea pe care o dăm aici, rămîne încă de suprafaţă.

23 Psychopathologie, ed. a III-a, 1929.

24 James Ensor: *Die Kathedrale. Die graphischen Künste*, 1926/27, p. 81 şi urm.

25 Ca o contribuţie biografică la înţelegerea acelei rădăcini a artei lui Bruegel („înstrăinare", „mască" etc.), să ne fie permis să menţionăm „anecdota" lui Mander, potrivit căreia lui Bruegel îi plăcea „să sperie oamenii, chiar şi pe cei ce-i erau apropiaţi, cu stafii şi cu bubuituri".

26 Privind lucrurile pur descriptiv-psihologic, este de admis că viziunile ce stau la baza tablourilor lor îşi găsesc o întruchipare diferită.

27 Concept folosit de istoricii de artă germani (H. Börger şi mai ales Wilhelm Pinder) pentru a desemna faza din jurul anului 1400 a goticului tîrziu, respectiv a Prerenaşterii şi Renaşterii, caracterizată prin fineţea mergînd pînă la dematerializare a figurii umane şi prin ponderea pe care o capătă veşmintele ce se desfăşoară în falduri multiple, suple, aproape autonomizîndu-se. La gingăşia şi flexibilitatea figurilor se adaugă ritmizarea compoziţiei, decorativitatea formelor şi caligrafia liniilor (n. tr).

28 Konrad Witz (lat: Conradus Sapientis) (n. între 1400—1410, m. între 1444—1446), important pictor german care a trăit multă vreme în Elveţia, în opera căruia se desăvîrşeşte trecerea de la „stilul moale" la un realism accentuat, la o descriere a realităţii într-un limbaj simplu, lapidar, care pune în evidenţă volumele şi structura materială a lucrurilor, precum şi trăsăturile caracteristice ale peisajului (n. tr.).

29 Pinder spune într-un loc — citez în acest sens din amintire: Mai înainte, a reprezenta un profet însemna a te transpune în starea elevată a profeţiei, acum aceasta înseamnă doar a-ţi imagina cum arată cineva care citeşte sau scrie.

30 Mai tîrziu — mai tîrziu în evoluţia istorică — şi culoarea devine într-un mod similar problematică.

31 *Beiträge zu einer Geschichte der österreichischen Plastik (Contribuţii la o istorie a sculpturii austriece)*, Leipzig 1931.

32 Vezi Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Basel 1937 (în franceză), îndeosebi capitolul „*Conclusion*", p. 51.

33 „Pieter Bruegel din Breda, un mare imitator şi urmaş în artă al fanteziilor lui Hieronymus Bosch; de aceea a şi fost numit „celălalt Hieronymus Bosch", în: Lodovico Guicciardini, *Descrittione de Paesi Bassi (Descriere a Ţărilor de Jos)*, Anvers 1567 (nu 1566!).

Scanned with OKEN Scanner

34 Forma haotică a imaginilor lui Bosch, pe care Bruegel o secularizează, era rezervată la origine unui singur tip de tablouri, celor ce înfățișau iadul (exemplu: Panoul din Petersburg). În întreaga antichitate nu există nimic de acest fel.

35 În disertația sa nepublicată: *Hieronymus Bosch* (1925), Viena, Biblioteca Universității.

36 Tolnay a recunoscut în mod just această componentă a artei lui Bosch: „Sentimentul că ești acasă în lume se transformă în sentimentul că ești străin în lume", spune el într-un loc, anume (adaug eu), că ești într-o lume neliniștitoare, pentru că demonii au făcut-o nesigură. Într-un alt loc Tolnay vorbește textual despre „înstrăinarea lumii".

37 Simptomele manierismului au fost caracterizate cum nu se poate mai bine de Pinder în: „Zur Physiognomik des Manierismus" („În legătură cu fizionomia manierismului"). „Festschrift für Ludwig Klages", 1932, p. 148 și urm.

Spre o teorie a manierismului un pas înainte l-a făcut Dvořák cu afirmația sa profundă că manierismul este „posibilitatea de a alege în mod diferit gradul de realitate" (al diferitelor componente ale imaginii) („Pieter Bruegel cel Bătrîn", în: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, p. 219 și urm.). A urmat Pinder cu conceptul „formei impuse", care însă nu delimitează problema față de fenomenul clasicismului, iar mai tîrziu cu caracterizările citate mai sus. Eu însumi am încercat să semnalez ca trăsături determinante ale manierismului ambiguitatea structurilor lui și repulsia față de orice sistem. („Skizze des Manieristischen", în: *Die Architektur Borrominis*, 1930, p. 152 și urm.). Aceste prime elemente ale unei teorii au fost dezvoltate în mod promițător de Ernst Gombrich într-o disertație, publicată în „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", serie nouă, vol. VIII și IX, și într-o lucrare a lui Carl Linfert despre castelul Écouen, încheiată în anul 1933. Ideile lui Linfert au contribuit în mod esențial la elaborarea prezentului studiu al meu. — Lucrărilor lui Pevsner despre pictura manieristă (în: „Handbuch für Kunstwissenschaft" din anul 1931 încoace) și a lui Michalski despre arhitectura manieristă (în *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1933, Heft 2) le lipsește o idee generală despre manierism; ei judecă numai după simptome. De aceea Michalski nici măcar nu distinge clar bogata arhitectură manieristă. În problema arhitecturii manieriste, a se compara eseul meu despre Area Capitolina a lui Michelangelo (în *Epochen und Werke* I, p. 266—273), completat de confruntarea cu Capitolul lui Della Porta (în „Zeitschrift für Kunstgeschichte" 1934), și lucrarea amintită a lui Ernst Gombrich, care, introducînd noțiunea de „formă tulburată", descoperă esența manieristă a operelor de arhitectură văzute fals.

Trecerea în revistă a lui Antal („Kritische Berichte", 1928/29, p. 207 și urm.), care atrage atenția într-un mod

Scanned with OKEN Scanner

ce merită gratitudinea noastră asupra unui material llneluat în seamă, încearcă să sistematizeze acest material pe criteriul unor filiaţiuni şi influenţe, recurgînd la trăsături stilistice abstracte, desprinse de context. Rezultatul este o caricatură grotescă a unei istorii depăşite a stilurilor, înţeleasă în sensul cel mai rău.

Autoreflexia teoretică a manierismului este înfăţişată cu o claritate suverană de Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, 1924. p. 338 şi urm.

Un acces direct spre înţelegerea fenomenelor fundamentale manieriste, de felul celor ale artei lui Bruegel, ni l-a deschis acea orientare a artei actuale care se numeşte „suprarealism" şi care, cu viziunea ei alienantă specifică, revalorizează şi principiul compoziţiei din fragmente desprinse din realităţi diferite (principiul montajului). Ideea conducătoare o caracterizează unul din adepţii lui, Jean Cocteau, într-un eseu despre pictorul Chirico, în felul următor: „Adevăratul realism constă în a înfăţişa lucrurile surprinzătoare pe care obişnuinţa le ascunde sub o husă şi ne împiedică să le vedem. Numele nostru nu mai are formă umană. Nici unul dintre noi nu-l înţelege. Se întîmplă ca un factor care ne trezeşte din somn strigîndu-l într-un culoar de hotel, o casieriţă care ni-l cere, elevi care-şi bat joc de el în clasă, să smulgă husa şi să dezvăluie brusc acest nume, detaşat (!) de noi, solitar şi singular ca un obiect necunoscut". „Chirico ne arată realitatea înstrăinînd-o. Este un om care înstrăinează peisajul". Şi, mai departe, despre operele lui Picasso: „Opera lui Picasso este deghizată, mascată" (*Essai de critique indirecte*. Paris 1932).

38 Aceste derivări sînt toate cunoscute de multă vreme.

39 După ce foile din ciclul *Viciilor* fuseseră „alcătuite, după toate probabilităţile, pornindu-se de la jocuri de cuvinte şi proverbe" (Tolnay). — Tabloul a fost realizat probabil în acelaşi an 1559, în care a fost pictată *Lupta carnavalului cu postul*, dar după forma sa imagistică este anterior acestuia.

40 Iarna dă naştere „de la sine", am spune, unor tablouri bruegeliene. Un teren de patinaj dintr-un sat este, văzut de sus, potenţial întotdeauna o imagine bruegeliană, întrucît conţine, în mod natural, ingrediente esenţiale „tipic bruegeliene": delimitări tranşante, figuri plate şi constituind pete, mulţimea şi vălmăşagul ei, încotoşmănarea ca apărare faţă de frig, mişcările, atitudinile, contorsiunile groteşti ce rezultă dintr-o mişcare nefirească, neobişnuită, în sfîrşit „atmosfera îngheţată", în sens multiplu. Răsfoind topografia artistică *Das Burgenland*, editată de Dagobert Frey şi privind reproducerile, am avut impresia că văd în cimitirul înzăpezit din reproducerea nr. 73, cu mulţimea învălmăşită de pietre funerare bizare, un tablou al lui Bruegel sau al şcolii sale. În reproducerea fotografică a cimitirului se regăsea o *macchia* înrudită.

Scanned with OKEN Scanner

41 Pe de o parte Michelangelo, pe de alta El Greco, Cervantes, Shakespeare. Vezi Pinder, *op. cit.*

42 De esenţa parodiei ţine şi ciocnirea directă a două sfere. E doar o sugestie.

43 Vezi în legătură cu aceasta Kurt Koffka, *Zur Analyse der Vorstellungen und ihre Gesetze (Despre analiza reprezenărilor şi legile lor)*; Leipzig 1912, capitolul „Reprezentare şi semnificaţie" şi în special p. 258.

44 Această situaţie a văzut-o şi Tolnay, dar el o deformează atunci cînd vorbeşte despre „muntele originar" etc. Aceasta ar introduce un sens mitic, platonizant, care îi este cu totul străin lui Bruegel.

45 *Bruegels Gemälde (Tablourile lui Bruegel)*, de Gustav Glück, Viena, Schroll, 1932.

46 Îndoiala lui Glück — „conştient sau poate inconştient" — am omis-o; este sigur că Bruegel ştia că arhaizează.

Scanned with OKEN Scanner

PIETER BRUEGEL: PRĂBUȘIREA ORBILOR*

STAREA INIȚIALĂ A TABLOULUI

Tempera pe pînză, 86 × 154 cm. Jos în stînga semnat și datat: Breughel. M.D. LX. VIII. Autenticitatea semnăturii și paternitatea tabloului n-au fost niciodată contestate[1].

Formatul inițial: Michael Auner crede că tabloul „nu mai are probabil mărimea sa inițială (patru pe șase picioare), ci că ulterior a fost tăiat la margini. Bruegel nu și-a delimitat niciodată peisajele atît de arbitrar și nemotivat, cum este cazul mai ales la marginea de sus și din dreapta“[2]. Dacă pînza a fost ulterior tăiată, n-am putut verifica pe însuși originalul tabloului. În dreapta pare într-adevăr să lipsească o fîșie îngustă; copiile, respectiv replicile de la Luvru — Paris, de la Galeria Liechtenstein din Viena și exemplarul care se găsea în 1935 la Galeria Sanct Lucas din Viena, au toate în dreapta o margine mai lată: mîna celui ce cade nu este tăiată. Mi se pare probabil ca aici, lîngă mîna primului orb, să fi fost cam tot atît spațiu ca lîngă veșmîntul ultimului. Altfel însă mi se pare că stau lucrurile cu marginea de sus. Și în alte tablouri ale lui Bruegel orizontul este situat foarte sus, iar frontoanele caselor ating marginea lor de sus: de exemplu în *Proverbele* din Berlin, în *Jocurile de copii* și în *Lupta carnavalului cu postul* din Viena.

Scanned with OKEN Scanner

Exemplarul amintit[3] din Galeria St. Lucas, cu siguranță o operă a lui Pieter Bruegel cel Tînăr, are sus aceeași margine. Originalul trebuie deci să fi fost tăiat încă înainte de anul 1611 și apoi copiat în această stare. Dacă această margine este „arbitrară și nemotivată" sau nu se poate stabili abia după ce „structura" tabloului va fi fost înțeleasă pornindu-se de la propriile lui premise. Concluzia mea este că sus lipsește cel mult o foarte îngustă fîșie, aproximativ aceeași ca în copia din Galeria St. Lucas. Completat în acest fel, formatul tabloului de care ne ocupăm, cca 88 × 160 cm, se apropie de cel al *Predicii lui Ioan* din 1566: 95 × 160,5 cm, adică de trei pe cinci picioare.

Lărgirea tabloului în partea de sus pe copiile de la Luvru și din Galeriile Liechtenstein este, după părerea mea, un adaos al copiștilor de mai tîrziu, în spiritul unei epoci mai apropiate de noi.

Stare de conservare. Pictura s-a păstrat destul de bine, totuși culoarea este roasă, de pildă, la mantia celui de-al treilea orb, iar în unele locuri este cojită. În mijloc, pe fondul jumătății din dreapta a tabloului, se mai recunosc contururile figurii unui păstor, care, sprijinindu-se pe toiagul său și privind în pămînt, păzește un cîrd de gîște — asemenea păstorului din fund, din tabloul de la Neapole, *Infidelitatea lumii*, pictat în același an 1568[4]. Mai departe, în spatele copacului de pe malul pîrîului, o vacă ce paște iarbă și mai la stînga o a doua ce se adapă. Întrucît aceste figuri, practic inexistente în *Prăbușirea orbilor* din Neapole, apar în toate copiile pe care le cunosc, ele fac parte din fondul inițial al tabloului. Pe cópii sînt de asemenea mai clare irisul și tufa de cucută din centru.

Desene pregătitoare pentru acest tablou nu se cunosc pînă în prezent.

În afară de cele trei copii, respectiv replici ale tabloului, amintite mai sus, G. Glück menționează și cópiile tabloului napoletan cu *șase* figuri, din Parma și din colecția pariziană J. Herbrand

Scanned with OKEN Scanner

(1929). Copia din Galeria St. Lucas, tăiată mult în marginea din stînga, se rezumă la cinci figuri.

Atribuirea îndoielnică a unui alt tablou cu *patru* orbi, din inventarul mantovan din anul 1627, şi un alt tablou cu patru figuri atribuit lui Bruegel cel Bătrîn nu pot fi luate în consideraţie, ca şi cîteva tablouri mai mici care înfăţişează în locul şirului de *şase* orbi un şir de şapte orbi cu totul altfel îmbrăcaţi şi, pe lîngă ei, un cîine lăsat liber cu lesa lui. După Glück, ele nu sînt còpii după celebrul tablou din Neapole, ci imitaţii absolut libere, „ce pot fi atribuite fără îndoială, pe baza compoziţiei, dacă nu a execuţiei lor, lui Marten van Cleve“[5].

Proveniența: Cele două tablouri în tempera din Neapole provin din patrimoniul contelui G.B. Masi din Parma, confiscat de familia Farnese în anul 1611. Ele sînt cuprinse în 1680 în inventarul Palatului „del Giardino“ din Parma şi de acolo au sosit la Neapole în 1734. Auner a mai atras atenţia asupra faptului că în anul 1586 un Cosimo Masi a fost guvernatorul oraşului Köln, unde se căsătorise cu fiica lui Bruegel[6].

Alte ştiri scrise despre tabloul din Neapole nu s-au păstrat.

Înţelegerea fizionomică a tabloului

Dacă se oferă privitorilor o reproducere a tabloului numai pentru un timp foarte scurt, tahistoscopic, unii dintre ei, care nu cunosc tabloul, nu sînt în stare să spună ceva precis despre amănuntele celor întîmplate, nu sînt în stare să spună dacă au văzut cinci sau şase figuri sau ce reprezintă mai în amănunt tabloul. Ei nu-şi dau, de pildă, seama că în tablou sînt reprezentaţi orbi, nu înţeleg ce se întîmplă şi cum sînt organizate elementele constitutive ale tabloului. Şi totuşi impresia de ansamblu, neorganizată, nearticulată, nu este deloc nedefinită. Părerile privitorilor coincid în chip uimitor în esenţă atunci cînd descriu impresia globală percepută ; ele se deosebesc

Scanned with OKEN Scanner

nu în ce privește miezul însuși al impresiei, ci doar prin formularea verbală a celor percepute. În toate descrierile revine intuirea a ceva „sinistru“: „Am văzut ceva sinistru“, „am văzut parcă strigoi“, „am văzut ceva înfricoșător“ sau, încă mai pregnant: „Am văzut un fel de dans macabru“ — astfel sună unele dintre aceste caracterizări. La unii privitori impresia se nuanțează: „Am văzut ceva sinistru, labil, ceva care se prăbușește“. Iar la cei mai sensibili dintre privitori, ea se nuanțează și mai mult: „Am văzut parcă strigoi, ceva inform, dar alături — unde și cum nu pot să spun — și ceva calm, odihnitor“. Ceea ce, în aceste formulări, apare perceput ca o calitate de ansamblu nearticulată, într-un fel însă structurată, capătă formă, definindu-se treptat pe deplin, pe măsură ce privitorul ajunge să pătrundă straturile de semnificații superioare. După ce au înțeles sau li s-a explicat structura vizuală a operei și semnificațiile ei, aceeași privitori declară: „Da, da, lucrul acesta nu l-am văzut din primul moment, totuși în ceea ce am văzut de la început era — cum observ acum — ceva în sensul noilor însușiri pe care le văd în prezent“[7].

Adalbert Stifter[8] își descrie într-un mod asemănător o amintire din vremea copilăriei sale: „Undeva, departe în urmă, într-un fel de neant vid, în ființa mea a pătruns ceva încîntător și plin de vrajă și totodată imens, aproape copleșitor... impresiile care s-au păstrat sînt: era ceva strălucitor, era lume multă, se petrecea jos. Lucrul acesta trebuie să se fi petrecut foarte de demult, căci am senzația că este împresurat de un întuneric în care nu mai văd nimic. Apoi s-a petrecut și altceva care mi s-a strecurat blînd și lin în suflet. Ce simțeam erau sunete“. Și iată explicația biografului lui Stifter, Hein: „Cînd nu avea încă un an Adalbert a fost luat de unchiul său în galeria de sus a unei biserici. De aici el a văzut sărbătoarea Învierii care se desfășura în dangăt de clopote și în fîlfîit de flamuri strălucitoare“: „era ceva *strălucitor*, era *lume multă*, se petrecea *jos*“[9].

Scanned with OKEN Scanner

Ce conține această descriere și este exprimat admirabil în puține cuvinte nu sînt sentimente, ci „caractere vizual-intuitive“ ale unui eveniment perceput senzorial, ale unui „fapt concret“, a ceva „exterior“, nu „lăuntric“. Așa stau lucrurile și cu prima percepție globală a operei de artă. „Caracterele vizual-intuitive“ de acest fel se deosebesc clar de sentimente prin aceea că se precizează cu atît mai bine cu cît sînt privite cu mai mare atenție. Oricum însă aceste „impresii globale“ țin și de sentiment: ele sînt tot atît de generice, de bogate, de plenare *ca și* sentimentele; senzația și sentimentul se întrețes ca în evenimentele trăite de Stifter în cea mai fragedă copilărie. Impresiile acestea pătrund, stîrnind încîntare și vrajă, „puternice, copleșitoare chiar“ în ființa lui (a lui Stifter) — o experiență pe care destui au avut-o la prima vedere a unor mari opere de artă. Ceva „exterior“, obiectiv, ce ne stă în față, o „stare de spirit“ („Stimmung“) pătrunde din opera de artă în ființa noastră. Termenul „Stimmung“ („stare de spirit“) trebuie luat aici în sensul lui vechi și larg, nu în înțelesul minor în care vorbim despre „atmosfera“ unui peisaj. În acest sens vechi și larg folosește Stifter cuvîntul, cînd spune despre opera de artă: „Caracteristica unei opere de artă stă în aceea că anulează orice altă stare de spirit a cititorului insuflîndu-i-o pe a sa proprie“[10]. (Este de remarcat în mod deosebit faptul că specificarea „jos“ este de ordin calitativ, nu este doar o indicație spațială abstract-formală). „Starea de spirit“ de care a fost pătruns el, „cititorul“, nu a fost a lui, ci cea insuflată de opera de artă respectivă.

N-ar fi fost de altfel nevoie de amintirea celor trăite de Stifter în cea mai fragedă copilărie și nici de experimentul prezentării tahistoscopice a tabloului lui Bruegel pentru a ne da seama că acest mod de înțelegere, pe care l-am putea numi o înțelegere fizionomică a lumii și a artei, oferă un acces specific la înțelegerea operelor de artă. Chiar dacă este mai sumară, — atenția concentrîndu-se doar asupra cîtorva mari impresii cali-

Scanned with OKEN Scanner

tative, — decît înțelegerea articulată a structurii vizuale a imaginii și a semnificațiilor ce-i sînt încorporate — la Stifter sînt doar cîteva cuvinte care circumscriu impresia globală, dar o circumscriu atît de pregnant — această cale de acces este în schimb mai cuprinzătoare. Căci trăirea emoțională a operei de artă atinge straturi mai adînci ale ființei umane în întregul ei și le face să vibreze. Sînt acele straturi pe care Lersch le-a numit „fondul endotim“[11].

Facem aici afirmația că din acest cel mai de jos strat de semnificații, din acest „fond“ al operei de artă își trag seva straturile ei superioare, mai luminoase. Mai mult încă, susținem că în acest strat de semnificație își are de fapt temeiul unitatea operei de artă, mult discutata „unitate în diversitate“ și că, de aceea, acest strat de semnificații este absolut indispensabil pentru înțelegerea deplină a operei de artă, care rămîne inaccesibilă celui ce nu-l cunoaște. Cel căruia-i lipsește organul pentru perceperea acestor caractere intuitiv-vizuale sau la care acest organ este nedezvoltat este de fapt inapt pentru artă.

„Trăsăturile care au fost reținute“ sînt: Era ceva sinistru, era o cădere, era ceva cenușiu. Apoi mai era și altceva: ceva odihnitor, liniștitor, moale. Cam așa receptează privitorii cei mai înzestrați caracterul intuitiv-vizual al acestei capodopere; este o impresie de ansamblu, de pe acum întrucîtva articulată.

Înțelegerea formală

La acest nivel al înțelegerii, problema care se pune este ca, prin contemplare, să fie înțeleasă și organizarea vizuală a imaginii. Această înțelegere este creatoare de structură, rezultatul ei fiind o „viziune structurată“.

Pe acest plan al înțelegerii se delimitează mai multe straturi de semnificații, căci tabloul este „o manifestare a formei și culorii în plan și în spațiu“ (Alois Riegl). De la Riegl încoace această formulă a devenit maxima metodei „clasice“ de

Scanned with OKEN Scanner

interpretare a structurii vizuale desfășurate a unei opere de artă; o voi expune de aceea foarte pe scurt.

Simplificînd de la început lucrurile, doar pentru a clarifica în ce constă acest mod de examinare a unei opere, voi preciza că, în cazul în speță, distingem felul în care suprafețe parțiale se integrează în suprafața totală a tabloului, felul în care corpurile reprezentate, imaginate, și zonele spațiale se rînduiesc în spațiul reprezentat, imaginat, al tabloului, cu legitatea lui specifică, în sfîrșit ordonarea culorilor pe suprafață și în spațiu.

Organizarea spațială

Noi, europenii, obișnuim să privim în așa fel încît datele oferite de suprafața tabloului se organizează de îndată într-o reprezentare spațială. Vedem deci, pe o „scenă" nu prea adîncă, oblică, în primul plan format de un zăgaz, „înșirate" (L. Dittmann) — ca pe o cărare —, șase figuri, în mod învederat orbi care bîjbîie, se clatină, se împleticesc și cad, venind oblic din fundul primului plan în stînga spre dreapta, în față. Ei formează un lanț, se țin unul de altul, primii doi căzînd. În planul al doilea se văd în stînga acoperișuri de case, la mijloc se întinde, fără nimeni pe ea, o pajiște, în dreapta se află un copac și apa întunecată a unui pîrîu sau a unui șanț mocirlos. În ultimul plan, orizontul situat sus este închis de o ridicătură de pămînt și de biserica din centru, linia cîmpiei cu clădiri minuscule în dreapta; peste ele se întinde o fîșie îngustă de cer luminos. Vizual și spațial cele trei planuri pot fi înțelese ca fiind sectorul unei plăci turnante, al cărei centru se află în orizont, în dreapta sus, excentric, aproape la marginea tabloului, o rază a lui fiind formată de cursul de apă din dreapta, cealaltă de orizontala accentuată dintre planul secund și planul ultim, în timp ce coarda sectorului o constituie zăgazul pe care merg și de pe care cad orbii. Între raze se află planul gol al sectorului, pajiștea.

Scanned with OKEN Scanner

Se pune însă întrebarea dacă această schemă vizuală nu este doar o proiecție a noastră în tablou. Răspunsul ni-l pot da mai multe comparații cu caracter istoric. Întrucît constatăm că mai multe alte tablouri ale lui Bruegel sînt organizate potrivit acestei „scheme sectoriale", putem admite că acest mod de organizare este voit, corespunzător cerințelor imaginii și că modul acesta de a vedea și corela lucrurile în spațiu este justificat. Gravura înfățișînd patinatori în fața porții Sf. Gheorghe din Antwerpen[12] este structurată pe o schemă sectorială asemănătoare, asemănătoare mai ales prin faptul că segmentul de cerc periferic este și aici un fel de zăgaz, diferită însă prin existența în sectorul respectiv a multor figuri de mici dimensiuni. Și cunoscuta *Nuntă țărănească* din 1565, de la Viena, este construită tot în forma unui sector spațial, a cărui coardă o constituie cei doi țărani din primul plan, cu planșeta de scînduri pe care o poartă. Tabloul cu păstorul fugind, din 1568, este un fragment de disc circular cu raze convergente care face extrem de clară rotirea spațiului în jurul unui punct central îndepărtat. *Prăbușirea orbilor* se află undeva la mijloc între caracterul static al *Nunții țărănești* — evident și în componentele sale concrete — și irezistibilul dinamism al *Păstorului fugind*. Elementul structural deosebit, ales pentru compoziția în plan a *Prăbușirii orbilor*, anume diagonala descendentă, introduce un moment de ușoară răsucire în spațiul reprezentat de imagine. Tocmai acest lucru face în esență ca *Prăbușirea orbilor* să pară vizualmente necesară: aparenta răsucire a „plăcii turnante" spre dreapta îi împinge într-un fel pe orbi spre prăbușire, spre abis.

Organizarea suprafeței

Precizînd definiția clasică a lui Riegl, Otto Pächt a subliniat că pentru înțelegerea vizuală a structurii imaginii spațiul și suprafața nu trebuie privite și examinate izolat.[13]

În ce privește organizarea părților pe suprafață, tabloul din Napoli accentuează cu maximă energie diagonala descendentă de la stînga spre

Scanned with OKEN Scanner

dreapta jos sau, mai exact, îmbinarea unei serii de diagonale descendente cu o curbă parabolică. Diagonala descendentă este reeditată prin mai multe paralele ale ei: scurta linie oblică de deasupra petei întunecate din colțul din stînga jos; marginea din față a zăgazului, picioarele orbilor, marginea vizibilă, întreruptă, din spate a zăgazului, linia umerilor a cinci dintre orbi, pe care o completează bățul dintre orbul al treilea și al doilea. Capetele celor șase orbi sînt în mod izbitor rînduite într-o curbă parabolică, prin care este admirabil exprimată accelerarea crescîndă a mișcării, prăbușirea devenind — pur vizualmente — inevitabilă, fatală, necesară. O subliniază și distribuirea în evantai a axelor corpurilor orbilor, ca într-un joc de cărți pe cale să scape din mînă. Evidența acestei situații reiese exclusiv din compoziție căci, dacă privești fiecare element al tabloului și judeci rațional, ai putea crede că, în cădere, lanțul se va rupe — și acest moment al desfășurării lucrurilor este sublinat în mod foarte izbitor prin cezura ce se cască între primii doi și ceilalți orbi — și că ultimii patru sau trei vor scăpa de nenorocirea ce-i pîndește. În contrast cu diagonalele din partea de jos a suprafeței tabloului, în partea lui de sus domină o linie orizontală care trece liniștită prin spatele acoperișurilor din stînga și al bisericii și linii verticale, ca muchia turnului bisericii, copacii din stînga ei, trunchiul copacului singuratic din dreapta.

Această schemă a suprafeței este de o evidență absolută — tabloul nu poate fi văzut altfel în plan — și nu are nevoie să fie „demonstrată“ prin comparații istorice.

Înțelegerea formală a tabloului poate merge încă mai departe. Panta din dreapta a marelui acoperiș din stînga sus, de exemplu, cu diagonalele sale abrupt descendente intensifică impulsul mișcării de cădere spre dreapta jos. Copacul din drepta este necesar și pentru un oarecare echilibru față de suprafața masivă a acestui acoperiș. El se află aproximativ la aceeași distanță de marginea din dreapta a tabloului ca acoperișul

Scanned with OKEN Scanner

din marginea din stînga. În același timp verticala lui „apasă“ în jos *în locul* în care se produce căderea. În genere, aproape fiecare formă are — cu cît merge mai departe „viziunea structurată“ — chiar și numai formal, o funcțiune multiplă în ansamblul tabloului. Astfel, de exemplu, și distribuirea pe suprafață a celor patru bastoane ar putea fi mai exact înțeleasă. Cel de-al doilea baston din stînga conduce în chip foarte izbitor privirea, prin diagonala sa contrapostată, în sus spre capul celui de-al treilea orb — care, cum vom vedea, are și el, ca semnificație, un rol deosebit — și, peste capul lui, spre biserică. Cel de-al treilea baston, situat cu o treaptă mai sus, reia diagonala descendentă; al patrulea accentuează poziția orizontală a orbului căzut pe spate și formează un unghi drept cu panta turnului bisericii. În sfîrșit, capul celui de-al treilea orb — și acest lucru este foarte important — se află exact la înălțimea orizontului și exact în axa centrală a întregului tablou; la fel de important este și faptul că cerul se întinde atît de jos deasupra peisajului, încît atinge aproape vîrful acoperișului casei și al turnului bisericii; marginea de sus a tabloului apasă astfel asupra evenimentului ce se petrece. Cuta verticală rigidă și despicătura paralelă a mantiei ultimului orb sînt față de marginea din stînga a tabloului în aceeași relație ca linia din spate a mantiei față de diagonala acoperișului casei. Nu mai continuăm cu astfel de observații. Ce urmărim aici nu este să dăm o interpretare formală pe cît posibil completă, ci numai să clarificăm în genere dimensiunea senzorială a înțelegerii.

Metoda clasică a interpretării imaginii ca vizualitate articulată și organizată se ocupă de aceste relații formale ordonatoare și de felul în care organizarea spațială imaginată și organizarea vizuală a suprafeței se condiționează reciproc. În această preocupare intră și elementele concrete, în măsura în care ele sînt *direct* accesibile privitorului modern. Căci, nemijlocit nu vedem nicăieri forme pure, ci un zăgaz, orbi, mantii, bastoane,

Scanned with OKEN Scanner

case, copaci etc., vedem oameni stînd, mergînd, apucînd, clătinîndu-se, căzînd etc., toate acestea cuprinse și organizate într-o țesătură meșteșugită de forme pure și de relații formale ce se implică reciproc, așa cum am încercat să arătăm. Aspectul spațial și cel planimetric al tabloului se întrepătrund în multiple feluri.

Aceste organizări formale sînt ele însele determinate și susținute de intenția anumitor caractere vizual-intuitive. Este de aceea imposibil ca acestea din urmă să fie excluse dintr-o bună descriere. O descriere doar consecvent formală ar fi artificială și neartistică, ar duce la absurd. Iată de ce este necesar să vedem și să caracterizăm diagonala ca diagonală „descendentă", deși strict formal ea ar putea fi descrisă ca o diagonală ce merge de sus din stînga spre dreapta în partea de jos. „Descendentă", acest lucru *înseamnă* deja un „caracter vizual-intuitiv" și anume unul din acele caractere care se impun chiar la o prezentare tahistoscopică și care determină în esența lui caracterul general al tabloului. Cînd privitorii tabloului oferit privirii pentru un interval de timp extrem de scurt au observat: „am văzut ceva căzînd", motivul acestei impresii a fost foarte probabil nu atît căderea concretă a două figuri, ci „căderea" expresivă a diagonalelor.

Că această „cădere" și alte caractere vizual-intuitive de acest fel nu sînt o problemă exclusiv formală, se poate demonstra pe cale experimentală și anume prin experimentul, prezentat de Wölfflin în întreaga lui semnificație, al inversării dreptei și stîngii în tablou, experiment care merită să fie mult mai bine cunoscut decît este de fapt.

Dacă schimb în tabloul reprezentînd prăbușirea orbilor dreapta cu stînga, din punct de vedere pur formal și cromatic nu se schimbă absolut nimic. Se schimbă însă total caracterul vizual-intuitiv. În acest caz diagonalele „urcă". Aceasta înseamnă însă că ele sînt acum contrare evenimentului înfățișat — căderea orbilor — și-i frînează, am spune, vehemența. Este astfel diminuată unitatea tabloului, care se întemeiază tocmai

Scanned with OKEN Scanner

pe faptul că motivul concret al căderii și diagonalele descendente merg în același sens și se potențează reciproc. Dacă admitem că intenția „căderii" unei diagonale ce merge de sus din stînga spre dreapta jos se întemeiază numai pe faptul că sîntem obișnuiți să citim un tablou, ca și scrisul nostru, de la stînga la dreapta, ar trebui ca oamenilor care-și citesc scrierea de la dreapta la stînga, tabloul să le producă impresia corectă abia în reproducerea inversată, lucru care ar trebui clarificat prin teste cu reprezentanți ai unor astfel de culturi. Nu sînt însă deloc sigur că impresia aceasta se întemeiază doar pe obișnuința creată de felul nostru de a citi și nu, mai curînd, pe faptul că „dreapta" este altceva decît „stînga"; trebuie însă să las această problemă în seama psihologilor și fenomenologilor. Impresia că sectorul spațial al unei „plăci turnante", descris mai sus, se „răsucește" de la stînga la dreapta se întemeiază însă evident pe mișcarea în această direcție a șirului de orbi. Dacă am face abstracție de ei, nu am mai putea afirma — după părerea mea — în mod hotărît că discul se învîrtește sau, dacă am face-o, n-am putea spune în ce direcție se învîrtește. Așa însă căderea are efectul unui „moment de rotație" și „întoarce" sectorul în direcția acelor ceasornicului spre dreapta și „în jos". O semnificație vizuală asemănătoare o are și intervalul ce se deschide între al doilea și al treilea orb din șir; el acționează pe de o parte ca factor de întîrziere a mișcării, pe de alta ca element ce o potențează.

Atîta am avut de spus numai pentru a arăta cît de strîns se întrepătrund structura formală, elementele concrete și caracterele vizual-intuitive ale tabloului. O descriere pur formală a tabloului este imposibilă: ea nu ar mai descrie o operă de artă.

Organizarea culorii pe suprafață și în spațiu

Culorile tabloului, pe care le percepem sînt, înainte de toate, privite din punct de vedere material, *culori ale suprafeței* unei pînze pictate într-un anume fel, pe care o numim „tablou" în sens material.

Scanned with OKEN Scanner

În opera de artă „reprodusă“ ce ne apare în față, culorile sînt implicate în dubla structură a tabloului (Riegl-Pächt). Văzute în spațiul imaginat al tabloului, ele sînt, planimetric și spațial, culori *reprezentate ale obiectelor* și spațiilor *reprezentate*, modificate prin modalitatea de iluminare *reprezentată*. Văzute pe suprafața ideală a tabloului, ele formează un model, *o macchia*, ce se constituie din părți ale suprafeței colorate diferit și de o luminozitate diferită. În măsura în care sînt interpretate în acest fel, ele ne apar ca pure culori ale *suprafeței*, care nu mai reprezintă nimic și nici nu lasă să se vadă vreun mod de iluminare a lor. La o examinare „normală“ a tabloului, concepția aceasta nu poate fi însă adoptată în stare *pură*. Așa cum, examinînd compoziția formală pe o suprafață concepută în mod ideal, nu putem face abstracție de obiectele concrete date fără a violenta realitatea, tot așa examinarea compoziției cromatice pe plan ideal nu poate face abstracție, fără a cădea în artificialitate, de culorile ce înveșmîntează obiectele reprezentate și nici de compoziția concretă a culorii, a materiei cromatice ce acoperă suprafața tabloului. În orice caz, dacă atenția se concentrează exclusiv asupra relațiilor cromatice, de pildă asupra distribuției suprafețelor luminoase de gri-violet pe două figuri în țesătura petelor de culoare (*macchia*), culoarea percepută devine, cel puțin pentru moment, culoare a suprafeței (*a fortiori* dacă întorci tabloul cu capul în jos — ceea ce este însă un procedeu foarte artificial). Sensul ei însă culoarea și-l capătă pe deplin abia dacă, în fața unui anumit tablou, simți ce efect au combinațiile ei în ansamblu și dacă înțelegi de fiecare dată culoarea ca modalitate a caracterului ei vizual-intuitiv.

După aceste observații preliminare se pot constata în legătură cu *fenomenalitatea* culorii, dacă privim originalul din Neapole, următoarele: În tehnica temperei culorile sînt mai puțin concentrate, sînt lipsite de luciu și de greutate, diferențierile dintre diferitele suprafețe ale obiectelor reprezentate fiind mărunte. Este de aceea mai

Scanned with OKEN Scanner

ușor decît în tablourile pictate în altă tehnică să le percepi ca fiind culori ale suprafeței, adică să le desprinzi de obiecte. Acest mod de a le înțelege ca un cromatism de suprafață este întărit de faptul că la marile figuri din primul plan culorile sînt distribuite foarte fragmentar pe diferitele trupuri. Căci, așa cum detașarea culorilor de obiecte are ca efect descompunerea lor, descompunerea cromatică a corpurilor perfect conturate stimulează înțelegerea culorii ca veșmînt cromatic de suprafață. Acesta este fenomenul așa-numitei *macchia*, pe care l-am descris ca fiind tipic pentru Bruegel și care apare în acest tablou în chip deosebit.

Stratul subțire de culoare și distribuția fragmentată a acelorași culori pe obiecte (corpuri) diferite sporește deci efectul culorilor ca elemente cromatice de suprafață. Este de altfel ceea ce-l face pe Bruegel să pară atît de modern. La aceasta se adaugă:

Iluminarea. Nu se poate spune că în spațiul vizual lumina nu este deloc reprezentată; ea este însă slabă și difuză, ca atunci cînd cerul este acoperit și „cenușiu". Lucrul acesta îl arată cel mai bine faptul că suprafețele verticale convergente, deci diferit luminate, ale turnului bisericii, se deosebesc doar foarte puțin între ele prin valorile lor tonale (în partea dinspre vîrf a turnului aproape deloc); îl demonstrează și cel de al doilea mare acoperiș de casă, ca și, deosebit de clar pe plan cromatic, cele două nuanțe diferite de roșu din suprafețele acoperișului bisericii. Privindu-le, lumina reprezentată pare a veni din stînga sus. Dar despre o iluminare în sens pregnant abia dacă se poate vorbi; „luminată din plin" pare a fi doar mica suprafață a acoperișului bisericii cu cinabrul ei deschis. Asupra culorilor tabloului pare a atîrna un văl cenușiu care are aspectul de mediu atmosferic doar în zona peisajului, dar care face ca la figuri culorile să apară șterse, tulburi, mate, ca înseși tonurile deschise din procesiunea orbilor să nu primească și să nu emită

Scanned with OKEN Scanner

lumină, să *rămînă impermeabile la lumină*" (Lorenz Dittmann).

Vioiciunea culorilor. Așa se explică și faptul că culorile „nu sînt integrate în potențialul dinamic al luminii și întunericului și de aceea dau impresia că sînt rigide, lipsite de dinamism, de intensitate, de *viață*. Ele nu se dezvoltă una din alta, nu comunică între ele, ci sînt într-un sens subliniat izolate una de alta". „Tonurile delicate de gri liliachiu și de gri albăstrui, albul omogen al celui ce e pe cale să se prăbușească, culorile pestrițe, tulburi, ale celui căzut *nu au nimic comun între ele*". Grupul celor doi orbi ce cad nu este îngemănat cromatic, ci divizat de „atomii cromatici discordanți".

Distribuirea culorilor. Ultimul orb din șir, în marginea din stînga, este înveșmîntat într-o manta de un gri uniform. El este modelat relativ plastic, iar la el, din întregul șir, umbrele purtate sînt cele mai subliniate. Cromatic însă, el se situează în vecinătatea acoperișurilor de case din spatele lui, de care îl leagă și asemănarea mantalei sale greoaie ca și, pe plan expresiv, „postura calmă". Relația cu lumina tabloului este la el cea mai accentuată. Dar cenușiul mantalei lui nu este o culoare pozitivă, ci doar un amestec tulbure de lumină și întuneric. Spre dreapta figurile, chiar cele mai mișcate și contorsionate, devin tot mai plate și se izolează tot mai puternic de fondul tabloului. La penultimul orb, care este cu totul în afara sursei de lumină, mantaua de un albastru cenușiu închis se deschide, lăsînd să se vadă un roșu închis. Pălăria îi este de un verde mat închis. Efectul cromatic foarte închis în sine al acestei figuri este „baza" divizării și izolării crescînde a culorilor din figurile următoare. La călăuza lor prăbușită, fenomenul acesta atinge punctul său culminant. Găsim aici combinația cea mai bogată de culori, la o *singură* figură: roșu, verde, galben, gri, alb, care acționează însă centrifugal.

Culorile figurilor nu au nimic comun cu culorile peisajului. Brunul, această culoare a „sigu-

Scanned with OKEN Scanner

ranței liniștite“ (Conrad-Martius) definește aspectul spațiului peisagistic și leagă, în spatele figurilor, planul secund de primul plan. Dar nuanța palidă a brunului, în care se intercalează porțiuni de un verde șters, spălăcit, face ca și această culoare să pară ambiguă. Numai la începutul și la capătul șirului se leagă culorile de peisaj, la începutul lui prin griul mat deschis, la capătul șirului prin brunul gălbui din mîneca celui căzut. Relația dintre compoziția cromatică și cea formală la nivelul suprafeței. Distribuția culorilor conlucrează într-un mod special cu compoziția formală a diagonalelor descendente. Culori de un cromatism aproape identic sînt astfel distribuite încît cea care se repetă mai departe în dreapta este situată întotdeauna mai în adîncime: albastrul închis din mantaua celui de-al cincilea orb se repetă ceva mai în adîncime în dreapta în gulerul mantalei și în haina celui de-al treilea, roșul închis din tunica celui de-al șaselea orb se regăsește în ciorapii celui de-al treilea, violetul-gri deschis din mantaua celui de-al patrulea este reluat în haina de dedesubt a celui de-al doilea, verdele închis sticlos din tunica celui de-al patrulea corespunde celui al pantalonilor primului, albul-cenușiu este și el reluat în ciorapii celui de-al doilea și ai primului. Culorile „cad“ și ele în diagonală, într-un ritm alternant, într-un fel de staccato, de sus din stînga spre dreapta jos.

În spațiu: Culorile figurilor nu sînt integrate în fundalul spațial. De la stînga la dreapta ele se desprind într-o măsură crescîndă de corpuri și de fondul tabloului. E ca și cum, printr-o mișcare centrifugală ce pornește din centrul unificator cromatic și spațial, ele ar fi zvîrlite spre periferie. Propria lor mișcare în spațiu nu se orientează spre spațiul tabloului.

Relația culorii cu privitorul. Culorile nu deschid tabloul nici în direcția privitorului. Dimpotrivă, ele i-l închid prin rigiditatea lor, prin desprinderea lor de cei ce le poartă, prin caracterul lor „eterogen“ și prin vălul cenușiu care le distanțează de privitor. Ele „nu ți se adresează“, ci

Scanned with OKEN Scanner

rămîn, chiar şi atunci cînd credem că am înţeles funcţia lor formală, „închise în sine“.

Ceea ce am făcut nu este o analiză a culorilor dusă pînă la capăt, ci dă doar o idee despre cum ar trebui să fie făcută o asemenea analiză.

Înţelegerea noetică

Nu mai puţin diverse decît structurile formale ale tabloului sînt semnificaţiile sale, care de cele mai multe ori îi scapă privitorului modern.

Deosebim în primul rînd acele semnificaţii ale tabloului care pot fi înţelese *direct*, de toţi oamenii: aşa sînt, de exemplu, orbia şi orbii, prăbuşirea, zăgazul, satul (chiar dacă forma caselor sale nu ar fi cea a caselor satului „nostru“), copacul, pîrîul etc. Apoi, într-un cerc mai restrîns, acele semnificaţii ale tabloului, pe care le pot înţelege oamenii din sfera culturală căreia-i aparţinem, ca, de exemplu, biserica, rozeta etc. *Aceste semnificaţii ale tabloului ce pot fi înţelese nemijlocit* sînt îndeobşte numite „obiectele“ sale. Nu trebuie însă să uităm că un privitor din cercul lui Bruegel înţelegea nemijlocit lucruri pe care noi nu le mai înţelegem direct şi, mai ales, că pentru privitorul din cercul lui Bruegel aceleaşi obiecte puteau avea o altă semnificaţie emoţională, un alt caracter decît pentru noi. Această semnificaţie ar trebui „restabilită“. Semnificaţia nemijlocit accesibilă constituie baza, suportul şi pentru sensurile superioare ale tabloului. Eu o numesc semnificaţia originară, obiectuală sau textuală.

Vedem înainte de toate un şir de orbi şi trebuie de aceea să ştim ce erau orbii în Ţările de Jos (şi nu *numai* acolo) în vremea lui Bruegel şi cum erau ei văzuţi de semenii lor. Din ideea pe care acea vreme şi-o făcea despre orbi şi despre schilozi în general nu poate fi eliminat un element comic. Ca şi mişcările nesigure ale patinatorilor sau ale beţivilor, şi cele ale orbilor stîrnesc rîsul. Reacţia aceasta spontană o întîlnim şi astăzi la copii. Ştim că a existat un crud diver-

Scanned with OKEN Scanner

tisment popular care consta în aceea că unor orbi li se puneau în mîini măciuci cu care trebuiau să lovească un purcel adus în arenă; îl cîştiga cel ce reuşea să-l ucidă. Loviturile de măciucă greşite care nimereau pe alţi tovarăşi de suferinţă, durerea şi mînia celor loviţi, mişcările „comice" erau obiectul hazului general[14].

Acest ingredient comic nu poate fi omis cu totul nici din reprezentarea căderii orbilor, într-o vreme în care chiar şi un dans macabru putea avea un efect comic. Totuşi în acest caz el nu prea se face simţit (vom înţelege mai bine din cele de urmează, de ce). Şi aceasta deşi pe plan vizual un element comic este implicat nu numai în motivul concret al tabloului, ci şi în contrastul dintre motivul principal, executat într-un registru rizibil — chiar veşmintele orbilor au ceva ridicol, mai ales pentru un public aristocratic sau de formaţie umanistă — şi ciudata monumentalitate a compoziţiei, care s-ar potrivi şi unei teme a artei „înalte". Un astfel de contrast este în toate timpurile, şi mai ales la Bruegel însuşi, un mijloc artistic al parodiei în imagini. Cînd, de exemplu, Bruegel organizează, într-o compoziţie piramidală, „clasică", în *Vinul Sf. Martin*[15], masa celor ce se îngrămădesc să bea, el foloseşte indubitabil în mod conştient un procedeu artistic menit să accentueze efectul comic grotesc al evenimentului concret pe care-l înfăţişează.

Orbii sînt — ceea ce noi, cei de astăzi, nu vedem din primul moment — totodată pelerini, cerşetori, „nomazi", cum şi arată fără echivoc atributele lor. În gravura lui Peter van der Heyden cei doi orbi sînt caracterizaţi ca pelerini ai Sf. Iacob[16]. Şi printre orbii lui Bruegel, unii sînt probabil pelerini. Călăuza lor care a căzut poartă însă harpa cerşetorilor muzicanţi. Ei vin poate de departe, sînt în orice caz străini, nu sînt din sat. Este clar că toţi sînt cerşetori[17]. Ei nu merg pe uliţa satului, ci se strecoară pe căi lăturalnice, puţin umblate, pe lîngă sat.

Nu sînt doar orbi; cel puţin doi dintre ei, al doilea şi al patrulea din şir au ochii scoşi, lumina

Scanned with OKEN Scanner

ochilor le-a fost răpită cu forța, ochii le-au fost arși, străpunși sau scoși din orbite. Tonalității fundamentale a orbiei, pe care Bruegel însuși a înfățișat-o și într-o modalitate mai blîndă — ca în desenul de la Berlin cu doi orbi și o femeie — i se adaugă o vibrație înfricoșătoare, înfiorătoare.

Pe acest plan, al semnificației „textuale", tabloul este o „pictură de gen" din viața de toate zilele a Țărilor de Jos și, în elementele sale concrete, o imagine profund realistă.

Auner, depănînd mintal conținutul tabloului, ar vrea să ne asigure că în fond semnificația emoțională a evenimentului înfățișat este inofensivă și doar comică. „Pe drumul de la un sat la altul, cel ce-i călăuzește a căzut din greșeală în unul din nenumăratele canale și zace acum întins pe spate" (?). „Cel de după el, căruia îi scapă de asemenea terenul de sub picioare, pentru că s-a împiedicat în bastonul primului este și el, cuprins de o spaimă bruscă, pe punctul de a cădea în groapă. Bruegel ne dă însă certitudinea consolatoare că pe cei doi eroi ai acestei întîmplări nu-i pîndește nici o altă nenorocire. Chiar prețiosul instrument muzical pare a fi rămas neatins" — o afirmație îndrăzneață întrucît căderea nu s-a consumat încă — „și ei vor fi repuși pe picioare de către tovarășii lor de îndată ce a trecut prima spaimă"; „Dumnezeu va face să răsară din nou soarele și atunci totul va merge mai bine", îl consolează Sancho pe stăpînul său după aventura țepoasă, pe care au trăit-o într-o noapte. „Orbii lui Bruegel se vor așeza și ei la odihnă la primul han sau sub cerul liber, spunîndu-și vorbe la fel de consolatoare"[18].

Împotriva acestei argumentări sînt multe de spus, chiar din punct de vedere pur rațional. Apa întunecată și mocirloasă, ca și marginea înclinată a zăgazului duc la concluzia că cel puțin primii doi se vor îneca în mod jalnic. Chiar dacă admitem ce spune Auner: „Cel de-al treilea cerșetor poate oricînd lăsa din mînă bastonul celui din față (și îl va și lăsa în clipa imediat următoare!)" — iarăși o afirmație îndrăzneață —

Scanned with OKEN Scanner

s-ar putea să fie prea tîrziu pentru a-l feri de prăbuşirea de pe zăgazul pe care piciorul să nu mai găsească în mod vizibil un reazem ferm. Ce se va întîmpla însă cu ceilalţi trei — cine poate şti? În orice caz şi ei sînt într-o situaţie foarte primejdioasă, căci zăgazul îngust nu numai că face o cotitură în partea din faţă dar şi malul celălalt este înclinat şi lunecos şi cade abrupt în partea întoarsă spre privitor, spre o apă întunecată, din care celui care ar cădea i-ar fi greu să mai urce pe mal.

Dar toate aceste argumente şi contraargumente omit de fapt problema propriu-zisă şi sînt metodologic inacceptabile. Despre ce se va întîmpla se poate discuta la infinit în mod inutil. Semnificaţia tabloului nu depinde însă cîtuşi de puţin de soluţia acestei controverse, ci de modul particular în care Bruegel a înfăţişat evenimentul respectiv, de caracterele vizual-intuitive cărora le-a dat formă în tabloul său. *Vedem* limpede, şi contemporanii lui Bruegel au văzut cu siguranţă la fel, că acest eveniment oarecum firesc este transpus într-un registru care sugerează mai curînd teribilul decît ridicolul. Aşa fiind, el stîrneşte încă rîsul, dar mult mai mult *mila şi groaza*, poartă adică toate semnele tragicomicului, căci *eléos kai fóbos*[19] creează efectul tragic. Dacă prăbuşirea ar fi *doar* inofensivă şi concepută doar sub aspectul ei comic, ar fi fost inutil să fie transpusă în registrul „teribilului" — exprimat de feţele înfricoşătoare ale orbilor — şi ale fatidicului subliniat de compoziţia imaginii.

Pentru a da elementului comic, care este în acest tablou doar marginal, un rol preponderent în imagine, Bruegel n-ar fi avut altceva de făcut decît să arate că şanţul în care cade călăuza orbilor este atît de îngust şi de puţin adînc încît lui şi celor ce vin după el nu li se poate în fond întîmpla nimic. Aşa reprezintă Hieronymus Bosch evenimentul în tabloul prăbuşirii celor doi orbi, a cărui imagine a păstrat-o gravura lui Peter van der Heyden. Căderii îi lipseşte aici, în consecinţă, orice vehemenţă iar rînjetul celor doi orbi subli-

Scanned with OKEN Scanner

niază și el caracterul inofensiv, latura comică a pasului lor greșit.

Descrierea lui Auner ar fi însă acceptabilă fără rezerve pentru acel tablou al lui Bol (?), a cărui imagine ne este păstrată de o litografie din anul 1838[20]. Aici „același" eveniment este într-adevăr transpus, prin mijloace artistice cu totul diferite, în zona ridicolului și a faptului inofensiv — dar tocmai de aceea *nu mai este același eveniment*. Cei cinci orbi păşesc stîngaci, dar fără grabă, spre cursul apei. Sînt figuri pur comice, care amintesc puțin de personajele unei Commedia dell'arte situată într-un peisaj rustic. Că nu li se va întîmpla nimic grav cînd vor cădea ne-o arată limpede întreaga atmosferă a tabloului și nu doar detaliul cîinelui care a fost conducătorul de fapt al șirului de orbi și care se și caţără înapoi pe mal — ceea ce face evident că deznodămîntul va fi lipsit de orice gravitate. Dar tocmai pentru că descrierea lui Auner este perfect adecvată acestui tablou, ea nu corespunde cu ceea ce ne oferă structura imaginii concepute de Bruegel.

Aceste exemple demonstrează un fapt principal: *Semnificaţia intenţionată de autorul unei opere de artă este o variabilă dependentă, o „funcţie" a structurii specifice a imaginii și a caracterelor vizual-intuitive care au dobîndit formă în cadrul acestei structuri. Ea nu poate fi definită în afara lor.*

Pe această primă treaptă a înţelegerii sensului imaginii, tabloul cuprinde încă o contradicţie nerezolvată. În special monumentalitatea compoziţiei, cu figuri de mari dimensiuni, pare a nu fi într-un raport corespunzător cu micimea — vorbind la figurat — elementelor concrete reprezentate. Așa se face că unii privitori ai tabloului au fost înclinați să creadă că această monumentalitate își are sursa în interesul precumpănitor pentru tipul italian de compoziţie a imaginii — care se întîlnește într-adevăr de multe ori în această epocă tîrzie — și că ea are deci un caracter pur formal. Această aparentă neconcordanţă se va

Scanned with OKEN Scanner

rezolva, iar unitatea deplină dintre structură și sens se va restabili abia pe o treaptă superioară a înțelegerii semnificațiilor tabloului.

Sensuri alegorice

Tabloul acesta „de gen" are totodată mai multe semnificații alegorice.

Prima semnificație alegorică. Un orb, care-i este călăuză altui orb, este din secolul al XIII-lea încoace un *exemplu* popular al *lumii pe dos*. În lista lucrurilor „imposibile" — *adynata*[21] —, care sînt enumerate într-o secvență din *Carmina Burana*[22], îl găsim pe primul loc. Orbii îi călăuzesc pe orbi și-i duc în prăpastie. Că putem accepta această semnificație ca valabilă și determinantă pentru tabloul lui Bruegel, ne îndreptățește însuși faptul că Bruegel a fost marele plăsmuitor al lumii pe dos, recurgînd în permanență la formulele — *topoi*[23] — ale absurdului.

Trebuie însă definită și mai precis natura *acestui* absurd. Ca un orb să fie călăuza unui alt orb (sau a altor orbi) este un *exemplum* al nesocotinței — *imprudentia* — ,este deci — întrucît *prudentia* e prima dintre virtuțile pămîntești — o lipsă cardinală de virtute. Că această semnificație este cel puțin implicată în *Prăbușirea orbilor*, o dovedește cu certitudine faptul că Jan Wierix a prevăzut o gravură a sa care reproduce un tablou atribuit mai demult lui Bruegel, în care un orb îl conduce pe un altul — și amîndoi cad în groapă —, cu inscripția: „Mergeți tot timpul cu toată precauția. Fiți credincioși și nu vă încredeți în nimeni altul decît în Dumnezeu. Căci dacă un orb îl conduce pe un alt orb, îi vezi pe amîndoi căzînd în șanț"[24].

Această primă semnificație alegorică are deci două fațete *moralizatoare*: Călăuzitorii orbi ai orbilor sînt un exemplu al lumii pe dos și un exemplu de imprudență.

A doua semnificație alegorică. Hubert Schrade a atras cel dintîi atenția asupra faptului că locul bisericii în structura compozițională a tabloului este prea frapant pentru a putea fi considerat ca un element pur formal sau doar pur „întîmplător"[25]. Biserica trebuie să fi fost deci pusă în

Scanned with OKEN Scanner

vreun fel în relație cu personajele reprezentate în tablou. Ce sînt însă „din punctul ei de vedere“ orbii? Parabola orbului care-l conduce pe un alt orb se referă la farisei: «„Știi că fariseii au găsit pricină de nemulțumire în cuvintele pe care le-au auzit?“ Drept răspuns el le-a zis: [...] „Lăsați-i! Sînt niște călăuze oarbe; și cînd un orb călăuzește un alt orb, vor cădea amîndoi în groapă“ » — „*áfete autoús — týfloi eisin hodegoi tyflôn. Tyflos de týflon eàn hodegê, amfóteroi eís bothýnon pesoúntai*“[26]. Să mai menționăm că Stridbeck a dovedit că în secolele al XVI-lea și al XVII-lea orbia era în sine un simbol al greșelii — *cecità della mente*[27] — și, mai pregnant încă, al rătăcirii religioase[28]. Cei cărora li s-a luat vederea — putem adăuga la rîndul nostru — sînt, privind lucrurile alegoric, „orbiți“. Înțeleasă astfel, căderea orbilor este un *exemplu al căderii celor ce au rătăcit calea cea dreaptă*, care „merg pe drumuri greșite ce duc în prăpastie“. O astfel de cădere nu mai poate fi inofensivă.

Cu toate obiecțiile lui Auner[29], consider această interpretare perfect valabilă.

În legătură cu aceasta, îi datorez d-lui dr. Gustav Roth următoarea indicație: In Dighanikaya indiană, în „Cartea textelor lungi“ din canonul budist, se spune, în traducerea lui R.O. Franke, Göttingen și Leipzig 1913, la pagina 171, paragraful XIII, 14: „Vasettha, ideea că cei trei brahmani cunoscători ai Vedelor ar putea să arate calea spre unirea cu cel pe care nu-l cunosc și nu l-au văzut vreodată („Numai aceasta este calea directă spre mîntuire, calea care-l duce pe cel ce-o urmează la unirea cu Brahma“) este o aberație. Este exact ce se poate spune despre un șir de orbi, care se țin unul de altul: cel din față nu vede nimic, cel din mijloc, ca și ultimul, nu văd nici ei nimic. Cei trei brahmani cunoscători ai Vedelor, cu spusele lor, pot fi asemuiți cu un asemenea șir de orbi: cel din față nu vede nimic, cel din mijloc, ca și ultimul, nu văd nici ei nimic. Vorbele lor sînt ridicole, fără noimă și găunoase, sînt doar vorbe goale, în vînt“. Aceeași ecuație — orbia ca

Scanned with OKEN Scanner

simbol al unor învățături greșite — se regăsește deci și în alte culturi. Aceasta nu este, firește, o „dovadă" în sprijinul interpretării tabloului lui Bruegel, dar arată în orice caz că acest simbol este un „topos" general omenesc.

Această a doua tălmăcire alegorică a *Căderii orbilor* are un caracter *religios* sau moral-religios. *Orbul care-i călăuzește pe alții este un exemplu a ceea ce s-a numit cecità della mente, al rătăcirii religioase, al falsei doctrine, și reprezintă o aluzie la învățătorii ce induc în eroare (farisei, brahmani).* Că tabloul este pe deasupra o „aluzie" la *anumiți* rătăciți de la dreapta credință din timpul lui Bruegel, la acei „eretici", de pildă, care se reuneau după anul 1568 în taină în locuri singuratice din preajma satelor[30], nu se poate afirma cu certitudine și mi se pare a fi relativ fără importanță.

S-ar putea ca, în acest context, unele detalii ale tabloului să aibă încă alte sensuri alegorice speciale. Dar astfel de semnificații parțiale, chiar dacă au stat în intenția lui Bruegel, contribuie doar într-o mică măsură la semnificația certă, dominantă, a ansamblului, astfel încît această problemă poate foarte bine rămîne deschisă.

Altfel stau însă lucrurile cu biserica din imagine. Ea se află, în mod evident, într-o relație semnificativă cu primul plan, asemănătoare celei dintre mica biserică învăluită în lumină de la orizont, „de pe pămîntul ferm", — din tabloul de la Viena înfățișînd o furtună pe mare — și balena. Balena „care se joacă cu butoiul ce i-a fost aruncat, dînd astfel timp vasului să fugă din calea ei" este, cum a arătat Ludwig Borchard, potrivit iconologiei baroce, „imaginea celui care, ocupîndu-se de lucruri deșarte, fără nici o valoare, uită de propiul său interes"[31]. Schrade a arătat că într-adevăr o clădire poate fi *„eroul"* unui tablou și că o mică „figură" din planul ultim al tabloului poate fi „personajul principal" al acestuia, cum se întîmplă în *Judecata de Apoi* a lui Frans Floris de la Kunsthistorisches Museum din Viena. Iar întrucît tabloul *Prăbușirea orbilor* de

Scanned with OKEN Scanner

la Neapole este construit și formal pe contrastul dintre primul și ultimul plan, putem admite fără șovăială că edificiul bisericii din ultimul plan, situat într-un loc atît de puternic subliniat, este, ca semnificație, contraponderea căderii celor căzuți în greșeală din primul plan, poziția fermă a bisericii față de căderea celor rătăciți din primul plan părîndu-ni-se a fi în orice caz intenționată; ea ar reprezenta un *tertium comparationis per contrastum*[32]. Fritz Grossmann interpretează această relație în felul următor: „Cei care sînt orbi față de adevărata religie, care nu-i recunosc mesajul, la care se face aluzie prin biserica din ultimul plan — o clădire solidă și fermă, al cărei turn arată spre cer și care este opus șirului nesigur, frînt, al infirmilor — sînt sortiți să rătăcească drumul și să cadă în prăpastie“[33]. Auner crede dimpotrivă că pentru Bruegel biserica a fost „ca și anabaptismul în genere, nu ceva salvator, ci mai degrabă ceva care duce la pierzanie, chiar dacă el personal a rămas pînă la capăt catolic“. Toate încercările de a defini religiozitatea lui Bruegel rămîn controversate. Indiscutabil este însă, după părerea mea, faptul că edificiul bisericii și căderea orbilor stau într-o relație semnificantă, că biserica are nu doar un rol formal, ci este opusă, ca semnificație „celor ce cad în greșeală“ (oricare ar fi ei). Iar acest binom: biserică — falși învățători corespunde, în veșmîntul lui realist, în continuare vechiului topos: Ecclesia-Synagoga, în care sinagoga este nu rareori reprezentată „clătinîndu-se“ sau „frîntă“.

Cred chiar că se poate merge mai departe. Biserica este pusă — lucrul mi se pare evident — în legătură cu fizionomia atît de frapantă a celui de-al treilea orb. Lumina ochiului său este acoperită de o pieliță albă așezată *ca un bandaj* pe jumătatea de jos a globului ocular. Ne vine în legătură cu aceasta în minte că sinagoga „oarbă“ poartă, în opoziție cu biserica, o eșarfă. Privirea acestui orb se ridică emfatic spre cer, plasturele de sub ochi îl împiedică să vadă terenul de sub picioare și primejdia ce-l amenință. Este oare

Scanned with OKEN Scanner

exagerat să vedem în această figură de neuitat avînd capul unui Savonarola, întruchiparea esenței spirituale a „fanaticului“ ?

Semnificația eshatologică

După ce vreme îndelungată a fost luată în considerație numai semnificația „textuală“ a tabloului ca pictură de gen, Max Dvořák este cel care a subliniat cu mare forță semnificația lui eshatologică: „În destinul dramatic care se împlinește necruțător și căruia-i cad victimă, în mijlocul naturii indiferente, cîțiva orbi, în accidentul care pare o întîmplare limitată în timp și în spațiu, singulară, este întruchipată soarta de care nimeni nu poate fugi și căreia omenirea i se supune orbește. Legile și forțele veșnice, imuabile, ale naturii trec necruțător peste viața indivizilor și, cînd credem că sîntem cei ce conduc, sîntem de fapt conduși printr-o hotărîre ascunsă înțelegerii noastre, precum nevăzătorii, spre prăpastie“.

Auner a contestat energic o asemenea semnificație mai profundă. Ca un remediu (în text: *remedium*) împotriva unei interpretări de un colorit prea modern, protestul său este îndreptățit și salutar.

Caracterul vizual-intuitiv al tabloului indică totuși existența unui conținut care nu are doar un sens pur moralizator. Prin mijloacele formale alese Bruegel a imprimat evenimentului înfățișat o notă de tragism inexorabil, prin colorit, o atmosferă de neliniște înfricoșată, de neînțeles pe cale pur rațională, tocmai pentru că își au temeiul în „caracterele vizual-intuitive“ prin care Bruegel caracterizează evenimentul: în disonanța violentă de care este străbătut tabloul, în curba parabolică ce face căderea inevitabilă, în lapidaritatea figurilor, în caracterul apăsător al părții de sus a tabloului, în expresia înspăimîntată, plină de presimțiri, a fețelor și îndeosebi în chipul înfricoșător întors spre noi cu expresia unui condamnat sortit pieirii. Nu este întîmplător faptul că ne vin de aceea în minte, ca termeni de comparație, două teme medievale asemănătoare : prima, tema

Scanned with OKEN Scanner

roatei norocului sau a soartei, ale cărei personaje, mai întîi calme, încep să se clatine, cad și se prăbușesc unele peste altele, ilustrînd mersul inexorabil al destinului; a doua, tema dansului macabru; aici, asemănarea i se impune oricărui privitor fără idei preconcepute. Nu putem totodată să nu ne amintim și de fizionomiile celor excluși de la mîntuire din zonele în care, în catedrale, este descris infernul, mai ales că acolo apar, printre capetele celor condamnați și orbi, și alte fizionomii diforme. Nu vreau să afirm că, plăsmuind tabloul prăbușirii orbilor, Bruegel a avut prezente în minte aceste teme — deși în favoarea unei asemenea presupuneri ar pleda însăși lărgirea șirului orbilor, la care Bruegel s-ar putea să fi recurs pentru a da temei sale aspectul unui dans macabru. Aceste comparații au în orice caz rostul de a-i contura tabloului „sfera", care se află indubitabil în zona elementelor sinistre și grotești (în vecinătatea dansului macabru), a soartei de neocolit (apropiere de Roata norocului), a „pierzaniei" (în vecinătatea celor damnați). Numai dacă luăm în considerare toate aceste elemente intuitive, putem defini semnificația reală a acestei *Prăbușiri a orbilor*; și în acest caz tonul face muzica. Iar aici tonul nu este inofensiv și senin. El se acordă mai curînd cu „tristețea" subliniată și de Auner[34].

De altfel, aproape în același timp cu tabloul din Neapole, Bruegel a creat un alt tablou, în care, ca și în *Prăbușirea orbilor*, o întîmplare tragică este pusă în mod absolut conștient, intenționat, în contrast cu o latură idilică: *Prăbușirea lui Icar*, care ni s-a păstrat în mai multe versiuni[35]. Desfășurarea „oarbă", indiferentă a vieții zilnice, care nu vede nimic din tragedia ce se petrece, este motivul lăuntric al acestui tablou; interpretarea lui în acest sens este în afara oricărei discuții. În *Prăbușirea orbilor* din Napoli prăbușirea este transpusă din registrul sublim al unui eveniment mitologic unic, cu „eroi" renumiți, în cel al unui eveniment anonim care se poate petrece în fiecare zi, oriunde. Acolo se prăbu-

Scanned with OKEN Scanner

șește un om care „a cutezat prea mult", aici cad „cei rătăciți". O „jumătate" a semnificației, cea idilică, este însă în ambele tablouri aceeași: în ultimul plan al *Prăbușirii orbilor* — în copiile și replicile tabloului se vede încă acest lucru — un păstor care privește în pămînt își păzește cîrdul de gîște, la fel de orb față de ce se întîmplă în primul plan ca și vaca ce paște sau țăranul ce ară, ca și păstorul și pescarul față de prăbușirea lui Icar. A doua jumătate a tabloului reprezintă în ambele cazuri o prăbușire: sfera în care Bruegel a transpus prin mijloacele pe care și le-a ales, căderea orbilor inspiră milă și spaimă. Sîntem îndreptățiți să o considerăm la fel de tragică cum este prăbușirea lui Icar, ba chiar mai mult încă, pentru că în *Prăbușirea orbilor* evenimentul tragic este înfățișat în mari dimensiuni, în primul plan, în timp ce în *Prăbușirea lui Icar* domină o atmosferă de pace și de frumusețe. Sau cel puțin tragicomică, tragicul predominînd însă, tot așa cum și în *Prăbușirea lui Icar* momentul comicului grotesc — din erou nu vedem decît un picior — nu lipsește.

Ca punct final al acestei demonstrații, rămîne doar să arătăm că la Bruegel o întîmplare aparent cu totul obișnuită poate dobîndi o semnificație generală, am spune „cosmică". Nu trebuie să căutăm mult pentru a găsi acest element al argumentației. În același an 1568, în care au fost pictați Orbii, Bruegel ne înfățișează în tondo-ul din Neapole *Perfidia lumii* lumea sub chipul unui vagabond sau cerșetor, care-i taie preotului punga[36]. Dacă această întruchipare a perfidiei nu ar fi fost înscrisă într-o sferă cosmică printr-o cruce, ideea că un hoț ar putea personifica perfidia *lumii* întregi ar fi fost combătută cu înverșunare. Faptul este însă în afara oricărei discuții. Dar dacă un personaj încovoiat, în zdrențe, și fapta lui pot întruchipa la Bruegel perfidia lumii, de ce n-ar putea cei șase orbi întruchipa orbia *lumii*, a unei lumi în care un orb îi călăuzește pe ceilalți și toți se îndreaptă spre pră-

Scanned with OKEN Scanner

pastie, de ce prăbușirea lor n-ar putea fi înțeleasă ca fiind consecința inevitabilă a acestei orbii? Păstorul aflat în ultimul plan din satul liniștit cu biserica întruchipează și el, într-un mod aproape identic în ambele tablouri, un alt fel de „orbie": indiferența naturii vegetative, a „vieții de toate zilele".

În tabloul lui Hieronymus Bosch înfățișînd căderea celor doi orbi, tablou cunoscut prin gravura lui Peter van der Heyden, semnificația *generală* a evenimentului este concretizată, lămurită, prin reeditarea aceluiași episod cu alți doi orbi, în planul din fund, în centru. Bruegel ridică însă la o semnificație generală evenimentul ce se petrece în *Prăbușirea orbilor* prin forma monumentală, elevată, a imaginii, ce depășește cu mult caracterul unei picturi de gen.

Se poate afirma în genere că Bruegel conferă tablourilor sale o semnificație *generală* prin caracterul unic al temei lor principale: el nu pictează un peisaj de iarnă ci *iarna*, nu niște orbi oarecare, ci *orbii*, nu evenimentul istoric al Răstignirii, ci martiriul ce se repetă necontenit și pretutindeni, al omului-Dumnezeu.

Era necesar să ducem această demonstrație pînă la pedanterie. Rezultatul la care am ajuns este că interpretarea lui Dvořák rezistă examenului celui mai sever. Trebuie cel mult să înlocuim cuvîntul „umanitate" prin cel mai apropiat de vremea lui Bruegel, cu „lume" sau om.

Putem deci afirma în concluzie, cu perfectă îndreptățire, că *Prăbușirea orbilor* este nu numai un exemplu al nesăbuinței, al imprudenței (în text: *Imprudentia*) și al credinței greșite, ci și un *exemplu al orbiei generale a lumii, a destinului, a omului ca om.*

Numesc semnificația aceasta eshatologică pentru că ea se referă la problemele ultime ale destinului uman, la statutul omului în genere. Firește, după cum mi se pare, ea se referă mai puțin la problemele ultime ale lumii creștine — moarte și judecată, înviere, cer și infern — și mai mult la problemele ultime ale unei concepții despre

Scanned with OKEN Scanner

lume de o coloratură întrucîtva stoică: soarta oarbă și natura oarbă. O semnificație care se face de asemenea simțită o are și faptul că acești orbi sînt pelerini și cerșetori. Stridbeck a dovedit însă că pelerinul, „*homo viator*“, era privit în cercul lui Bruegel ca exemplu al omului care-și caută mîntuirea, dar, orb fiind, nu și-o găsește[37]. Aceasta este și ea o semnificație eshatologică, pe plan creștin eshatologică.

Dacă forma imagistică creată de Bruegel se ridică la o semnificație atît de înaltă, aceasta se întîmplă pentru că însăși această formă este potențial sublimă, sublimă într-un mod paradoxal.

Nu ar fi exclus ca și alte elemente subordonate ale imaginii să-și aibă partea lor în această semnificație mai adîncă, fără ca noi, modernii, să vedem sau să bănuim sensul lor mai profund. „Pe malul micului curs de apă crește o tufă de irișI, simbol al virtuții, al purității și mîntuirii, spre care primul dintre orbi, căzut, întinde mîna, dar n-o mai atinge“[38]. Ar fi greu de dovedit că această semnificație posibilă a stat în intenția lui Bruegel. În favoarea ei am putea, de exemplu, remarca faptul că în colțul „sumbru“ din stînga jos, cu bolovanii pleșuvi și cu apa întunecată — un Hades în miniatură — ,crește ramura uscată a unui tufiș veșted — simbol ezoteric tradițional al păcatului și al păcătoșilor — și că, pe deasupra, i se asociază și cucuta — simbol al efemerității tuturor lucrurilor[39]. Este greu însă să ajungi în aceste privințe la o certitudine deplină. De altfel, după părerea mea, problemele acestea nu sînt esențiale pentru înțelegerea mai profundă a semnificației tabloului; ele pot doar să întregească și să confirme sensul eshatologic generace reiese cu claritate din structura vizuală a imal ginii, dar nu-l mai pot modifica în vreun fel.

Semnificația tropologică

În înțeles mai restrîns, tropologică este o semnificație care face din tabloul orbilor și al prăbușirii lor un exemplu al sufletului omenesc și al forțelor acestuia. Astfel de tălmăciri sînt în secolul al XVI-lea principial posibile și demon-

Scanned with OKEN Scanner

strabile printr-o serie de exemple. Așa, de pildă, *Prăbușirea lui Phaeton* este, cum arată de altfel chiar inscripția de pe emblema lui Alciat, nu numai un exemplu de „temeritate" (în text: *temeritas*), de cutezanță, ci și, în tradiție platonică, un exemplu al pierderii stăpînirii asupra forțelor sufletului sau, cum am spune într-o terminologie modernă, asupra domeniului instinctelor. O astfel de semnificație tropologică, în sens mai restrîns, nu mi se pare demonstrabilă pentru *Prăbușirea orbilor* a lui Bruegel. Merită totuși atenție și în acest caz mențiunea lui Stridbeck[40] că, la Cesare Ripa, călătorul orb, „care nu mai este condus de rațiune, se lasă condus, în locul ei, de simțurile sale trupești, adică de impulsurile sale materiale, fapt pe care-l indică de altfel și cîrja: „Bastonul, cu care tatonează drumul, reprezintă simțurile". Impulsurile materiale nu sînt însă o călăuză vrednică de încredere, dacă nu sînt controlate de rațiune. Este ilustrat astfel în mod succint faptul că cei care merg pe calea simțurilor riscă în permanență să facă pași greșiți".

Aceasta este o interpretare autentică a orbiei, în sensul tropologic clasic. Ar fi posibil ca ea să fie implicată și în cazul nostru, dar tabloul nu oferă nici un temei concret pentru o asemenea interpretare.

În sens mai larg însă putem numi tropologică acea interpretare care consideră că tabloul este o parabolă ce se referă la statutul privitorului, la noi înșine. Aceasta este semnificația tropologică în sens mai larg pe care o are în vedere Romdahl cînd spune: „În fața tabloului său ne simțim toți membri ai acestui sumbru șir de orbi, care se îndreaptă împreună spre pierzanie, într-o necruțătoare solidaritate de destin".

Se pune pentru ultima oară întrebarea dacă tabloul ne spune toate acestea numai nouă, celor de azi, sau dacă această semnificație a stat în însăși intenția lui Bruegel. Nu putem aduce aici vreo dovadă la fel de stringentă ca în cazul altor semnificații. Putem însă aminti cel puțin două

Scanned with OKEN Scanner

lucruri, care fac ca o asemenea tălmăcire să pară posibilă. Tabloul ca *oglindă*, ca *speculum*, este o formă medievală a tabloului, care nu-i era cu siguranță străină lui Bruegel. Într-un tablou de Furtnagel[41], cei portretizați apar în oglindă ca schelete: imaginea din oglindă dezvăluie soarta lor inevitabilă. Există oare în *Prăbușirea orbilor* elemente interioare ale imaginii care să îngăduie în vreun fel o asemenea înțelegere de tip *speculum*, posibilă pentru momentul istoric respectiv? Părerea mea este că da. Tabloul nu face doar *afirmații*: „Nesăbuința este oarbă, cei ce se abat de la credință sînt orbi, lumea este oarbă, iar orbia duce la prăbușire, în abis, în groapă", ci ne adresează și o *întrebare*, un *apel*. Stridbeck a remarcat și el acest lucru: se află în tablou „un personaj, care-și îndreaptă fața spre privitor, ca și cum ar voi să apeleze la compasiunea lui". Cel ce adresează acest apel este orbul al doilea care se poticnește și care-și întoarce fața groaznic desfigurată direct spre noi. Stridbeck mai remarcă și următoarele: Teoreticianul italian al artei, Lomazzo, contemporan aproape cu Bruegel, recomandă metoda apelului direct în cuvintele următoare: „*In atto che ti guardi piangente, come che ti voglia dire la causa del suo dolore et moverti a participar della doglia sua*"[42]. Fața aceasta mi se pare însă a semnifica mai mult decît un apel la compasiunea privitorului. Ea exprimă, după părerea mea, la fel de clar ca și inscripția unei gravuri un *gnothi seauton* (și un *memento mori*). Aceasta este însă și ideea care stă probabil și la baza tabloului lui Bruegel *Hristos și femeia adulteră*. Într-un tablou pe aceeași temă, atribuit lui Petrus Lombard sau școlii sale și înrudit în ce privește compoziția și conținutul cu tabloul lui Bruegel, Hristos scrie pe pardoseala templului nu textul biblic: „Cine n-a păcătuit...", ci cunoscutul motto al oracolului din Delphi: *Nosce te ipsum*[43]. Un astfel de *gnothi seauton* este și chemarea ce răsună în *Prăbușirea orbilor* din Neapole.

Scanned with OKEN Scanner

Relaţia dintre semnificaţii

Sînt oare toate aceste semnificaţii de aceeaşi valoare? Sau vreuna dintre ele este dominantă şi, dacă da, care? La această întrebare cele spuse mai înainte au dat răspunsul. Dominantă este acea semnificaţie prin care se stabileşte corespondenţa perfectă între structura vizuală a tabloului şi sensul mai profund care a stat în intenţia artistului. Aceasta este semnificaţia eshatologică şi, nedespărţită de ea, cea tropologică. Ea este activată şi devine dominantă prin structura particulară a tabloului şi prin caracterele lui vizual-intuitive. *Care dintre mai multele semnificaţii iconografice posibile este cea „reală" — „the intrinsic meaning" în sensul lui Panofsky — o decide „atmosfera" tabloului.* El nu poate avea mai multe sau alte semnificaţii decît cele determinate de caracterul său vizual-intuitiv. Metodologic, aceasta este singura maximă care poate feri cercetarea iconografică şi iconologică ce proliferează în prezent peste măsură de un alexandrinism fără limite şi care o poate face fertilă pentru o adevărată istorie a *artei.* Sensurile alegorice răsună doar ca vibraţii armonice: Cît de absurde sînt faptele oamenilor, cît de nesăbuite sînt acţiunile lor, cît de fatală este credinţa lor greşită, cît arată de ridicoli şi în acelaşi timp de înfricoşători! — cam în felul acesta, foarte aproximativ, se pot circumscrie în cuvinte aceste semnificaţii secundare. Cea mai puţin subliniată de structura vizuală a tabloului este componenta comică, sensul textual. Tabloul, disonant în sine, este ambiguu şi faţă de privitor.

Sensul cvadruplu

Aceste patru semnificaţii ale tabloului: cea textuală, cea alegorică, cea eshatologică şi cea tropologică constituie o unitate. Aşa cum, în interpretarea medievală, Scriptura are un sens împătrit, acest tablou are şi el un sens cvadruplu şi trebuie înţeles în acest mod. Interpretarea cvadruplă a fost aplicată pentru prima dată la o operă poetică, atunci cînd Dante a cerut într-o scrisoare adresată lui Cangrande Scaliger ca *Di-*

Scanned with OKEN Scanner

vina Commedia să fie tălmăcită în înțelesurile sale cvadruple[44]. A da unui tablou o astfel de structură a devenit însă posibil abia din momentul în care maxima „*ut pictura poesis*“ a ridicat opera pictorului pe aceeași treaptă cu opera poetului: „*ut poesis pictura*“[45]. Așadar de pe la sfîrșitul secolului al XV-lea.

Firește, nu toate tablourile lui Bruegel au o semnificație atît de complexă. Este neîndoielnic însă că un asemenea gînd i-a putut veni și că el definește uriașa sa operă tîrzie, de la Neapole. Înseși trăsăturile frumoase ale scrisului său de umanist arată că el trebuie să fi avut o temeinică cultură umanistă, iar lucrarea lui Stridbeck a arătat și ea că întreaga operă a lui Bruegel este impregnată de *topoi* umaniști. Aceasta nu contravine deloc presupunerii că persoana, spiritul și pioșenia lui ar putea avea o tentă anabaptistă, în sprijinul căreia Auner a formulat multe argumente[46]. Căci umanismul tabloului orbilor este un umanism *smerit*, iar faptul că Bruegel a ales ca exponenți ai unor semnificații atît de bogate nu făpturi mitologice și nici figuri alegorice născocite, ci „oameni sărmani“ are o lungă preistorie, dar corespunde și mentalității anabaptiste. Este poate licit să afirmăm că spiritualitatea particulară a lui Bruegel și a artei sale este definită de tensiunea dintre un umanism stoic naturalist și un realism universal pe de o parte și pe de alta de credința anabaptistă.

Înțelegerea integrală

Istoria mai nouă a artei a considerat multă vreme că stratul noetic de semnificații, adică semnificațiile simbolice și alegorice care nu sînt reprezentate în mod nemijlocit, ar fi de prisos sau chiar fără importanță pentru înțelegerea structurii vizual-intuitive a tabloului. Această părere greșită este astăzi pe cale de dispariție în ce privește examinarea operelor de artă plastică, dar se menține energic în cazul operelor de arhitectură. Pendulul bate acum în cealaltă parte:

Scanned with OKEN Scanner

sînt formulate de predilecție interpretări ale semnificației tablourilor, fără să se mai ia în considerație pentru înțelegerea semnificației concrete structura lor vizuală. Formalismului abstract în studiul imaginilor artistice îi urmează o iconografie și o iconologie abstractă, tot atît de arbitrare și de sterile, amîndouă metodele neizbutind să ajungă la înțelegerea esenței operei de artă[47].

Problema reală ce se pune unei înțelegeri adecvate esenței operei de artă ar fi tocmai examinarea ambelor „laturi" ale operei de artă — structura sa vizibilă și modalitățile de organizare a imaginii pe de o parte și semnificațiile pe care le conține pe de altă parte — în concordanță și în jocul contrapunerii lor.

Dacă aceasta este problema, se pune imediat întrebarea: Pe ce se întemeiază de fapt constatarea că o anumită structură vizuală „se acordă" cu o anumită semnificație (sau cu un complex articulat de semnificații)? Ce înseamnă în genere o asemenea concordanță, „adecvarea", corespondența? Sau: ce vrem să spunem cînd afirmăm că structura vizuală a unei imagini contrastează cu semnificația atribuită imaginii și nu doar că este diferită de ea? Un astfel de „contrast" între diferitele straturi ale imaginii este admisibil numai dacă nu afectează unitatea operei de artă[48]. O discrepanță neintenționată înseamnă că unitatea operei de artă a fost ratată, că ne aflăm în fața unei opere nereușite.

Ce „corespondențe", ce calități sînt de natură să asigure concordanța dintre diferitele straturi de semnificații, să le „condenseze", dînd unitate operei de artă?

Dacă meditățm asupra acestei probleme, răspunsul nu poate fi decît unul: trebuie să fie calități în care să-și găsească expresia atît elementele senzoriale vizibile ale tabloului, cît și semnificațiile invizibile ce nu pot fi întrevăzute decît pe cale spirituală. Integrarea unor semnificații spirituale în elementele vizibile ale imaginii este în genere posibilă numai pentru că *există* asemenea calități afine, analoge, pe care le întîlnim atît la

Scanned with OKEN Scanner

„obiectele“ perceptibile prin simțuri, cît și la cele spirituale[49]. Aceste calități sînt tocmai ceea ce am numit la început „caracter vizual-intuitiv“.

Scopul ultim al efortului de înțelegere a operei de artă trebuie, deci, să fie înțelegerea modului în care își corespund, se întregesc reciproc „latura“ senzorială și cea spirituală și anume prin „intermediul“ „caracterelor vizual-intuitive“, care sînt calități senzorial-spirituale, și al relațiilor concrete dintre ele în opera respectivă și numai în ea. Vom aborda acum această ultimă și cea mai grea problemă. Abia așa sperăm să înțelegem unitatea tabloului în toată „densitatea“ ei, să înțelegem tabloul ca „poezie“, ca o condensare a unor domenii diferite într-un întreg senzorial și spiritual totodată, în țesătura căruia fiecare „formă“ parțială și fiecare semnificație parțială este supusă unor determinări multiple. Procedînd astfel, nu vom putea evita repetarea, în contexte noi, a unor lucruri pe care le-am mai spus.

Unitatea tabloului are la bază o mare disonanță voită, care poate fi urmărită în toate straturile tabloului. Pe plan compozițional existența acestei disonanțe a fost de mult subliniată. Axel Romdahl a descris-o cu toată claritatea. Dvořák a preluat această descriere și a dus-o mai departe; contrastul acesta străbate efectiv toate straturile tabloului și-i dă forma sa specifică „senzorial-morală“.

Formal, în primul plan domină curba descendentă a parabolei și diagonalele descendente, iar în planul ultim orizontala calmă; în față o întîmplare violentă, exprimată în mod incomparabil prin curba „accelerată“ a parabolei pe care o descriu cele șase capete; în fund o existență liniștită, vegetativă; în primul plan figuri și zone delimitate de contururi ferme, în fund contururi estompate, imprecise, care se dizolvă în puncte mici, molatice, care se contopesc cu mediul înconjurător.

În ce privește semnificația, în față domnește elementul tragic care stîrnește mila și spaima, iar în fund elementul idilic, liniștitor și pașnic.

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste caracterizări conțin deja descrieri ale unor caractere vizual-intuitive, astfel încît contradicția care străbate atît elementele formale cît și cele semnificante este o contradicție între caractere vizual-intuitive complexe. Caracterele intuitive *dominante* sînt în față nota neliniștitoare, în fund cea liniștită. Calitatea lor specifică, tonul lor specific sînt definite printr-o serie de alte caractere intuitive existente.

Neliniștitor este terenul pe care păşesc orbii; abrupt, el nu pare să ofere un bun reazem piciorului. De importanța petei deschise din stînga jos, unde zăgazul coboară abrupt spre apa întunecată ne dăm seama cînd vedem cum se străduiesc replicile de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și din secolul al XVII-lea să facă acest colț al tabloului mai puțin neliniștitor. Înfricoșătoare este procesiunea tăcută, fantomatică, a orbilor; nici căderea nu pare a întrerupe tăcerea acestei scene. Înfricoşătoare în cea mai mare măsură sînt feţele lor pe care nu le putem uita, care îți pot lua somnul şi care exprimă întreaga suferință a creaturii chinuite şi înjosite. Sînt fizionomii care nu mai par a aparține unor ființe omenești. Ele amintesc de măștile celor damnați, de oamenii excluși de la mîntuire din zonele ce descriu infernul, în catedralele gotice.

Nesigur este terenul pe care se mișcă cei pe care-i pîndește primejdia. Abrupt în părți ca şi în față, pictat în culori spălăcite, el pare a nu oferi un reazem ferm piciorului. Nesiguri bîjbîie, se apleacă şi se clatină orbii. Nesigură este însă şi atitudinea noastră față de ei, care oscilează între rîs, milă şi groază.

Străini sînt călătorii în ambianța respectivă; ei nu sînt din sat, nu cunosc terenul ce le este străin şi nici primejdia ce-i amenință în acest loc străin. Neobișnuită şi „ciudată“ le este şi îmbrăcămintea, nu numai pentru noi, ci şi pentru contemporanii lui Bruegel. Ei ne sînt, în ultimă instanță, străini; acești monștri vrednici de milă nu mai par a fi ființe ale speciei noastre;

Scanned with OKEN Scanner

empatia eşuează în cazul lor. (Cu atît mai mare este şocul atunci cînd ne recunoaştem în ei!)

Făcută din bucăţi le este îmbrăcămintea, ce pare a fi ajuns din întîmplare să le acopere trupurile. Îmbucătăţite par a fi şi mişcările figurilor luate în parte, rigide şi mecanice, ca ale unor marionete dezarticulate sau ale unor automate. Că aceasta ar dovedi doar stîngăcia pictorului era o afirmaţie care trebuia încă combătută acum cincizeci de ani. Astăzi o asemenea afirmaţie nici nu mai trebuie luată în discuţie. Fragmentată este şi mişcarea de ansamblu a acestei procesiuni, în care figurile se poticnesc şi se ciocnesc, ca verigile unui lanţ.

Orbi sînt străinii. Oarbă este înlănţuirea, în care se mişcă. Oarbă este întîmplarea care-i duce spre prăpastie.

Dacă am ajuns pînă aici cu înţelegerea caracterelor vizual-intuitive, am putea ghici şi scara cromatică folosită pentru primul plan: tonul ei fundamental este un gri ce revine în multiple variante; în faţa originalului am numărat aproximativ douăzeci de nuanţe de griuri. Griul este însă culoarea esenţială pentru tot ce este *fantomatic*, *mort*, pentru „*viaţa împuţinată*“[50]. „Îmbrăcămintea orbilor, în sfîrşit, este şi ea redată în culori închise şi sumbre; domină griul, brunul şi violetul. În simbolistica culorilor, aceste culori se asociază prin slaba lor intensitate luministică şi prin înrudirea lor cu negrul ideii de *doliu* şi de *deznădejde*“[51]. Este vorba aici nu de interpretări convenţionale, de tip alegoric sau simbolic, ale culorii, ci de „caractere vizual-intuitive“ perceptibile în mod nemijlocit, care se întemeiază pe *esenţa* culorii respective, în speţă griul. Ele sînt accentuate de caracterul vizual-intuitiv al formelor şi al obiectelor de primă importanţă, care le intensifică la rîndul lor; împreună ele susţin şi subliniază semnificaţia dominantă, care se dovedeşte o dată mai mult a fi de domeniul spaimei, al morţii apropiate, al vieţii împuţinate, al macabrului şi al speranţei ce se stinge. Putem merge chiar mai departe: Tot ce este în griul dominant

Scanned with OKEN Scanner

culoare, ca, de exemplu, roşul bordo tulbure al ciorapilor celui de-al doilea cerşetor, ne apare ca reflectat în oglinzi *opacizate*. Sfera a ceea ce este orb este deci sugerată o dată mai mult şi prin modalităţile expresive ale culorilor.

Cu această zonă din primul plan al tabloului contrastează în aproape toate privinţele caracterele vizual-intuitive ale celei din fund. Totul este conceput aici în alte „registre“: domneşte nu elementul neliniştitor, ci cel liniştit; nu necunoscutul, ci lucrul bine ştiut; nu incertitudinea, ci siguranţa; nu îmbucătăţirea, înlănţuirea mecanică, ci creşterea organică; nu ceea ce piere, ci ceea ce este statornic. Le corespund culorile calde ale pămîntului: brunul şi verdele: roşului tulbure din faţă îi răspunde în planul ultim o mică pată luminoasă de roşu cinabru, singura culoare deschisă din acest tablou.

Două calităţi apropie totuşi cele două zone, cea tragică şi cea idilică: orbi sînt nu numai orbii din faţă şi destinul orb pe care-l întruchipează, „oarbe“ sînt şi făpturile din zona idilică, păstorul şi vaca ce paşte. Ele sînt într-un fel personificări ale stării ontice de orbie a naturii. Şi natura din planul secund „tace“, dar aceasta nu este o linişte ce prevesteşte primejdia, răul, cum este calmul apei din primul plan, ci somnul paşnic al satului. Tocmai această neaşteptată şi „strînsă alăturare“ a celor două semnificaţii învecinate ale tabloului într-un punct şi anume în acela care susţine semnificaţia principală a tabloului — „starea de orbie“, orbie a omului, orbie a naturii —, tocmai această strînsă alăturare este lucrul extraordinar ce caracterizează invenţia imagistică a lui Bruegel. Pe el se întemeiază în mod deosebit înţelesul profund al acestui tablou şi impresia adîncă pe care o face.

De la prima înţelegere părelnică pe care am încercat să o descriu la începutul acestui studiu, trecînd prin înţelegerea articulată a structurilor formale ale imaginii şi a semnificaţiilor ce li se suprapuneau, drumul duce ca într-o spirală răsu-

Scanned with OKEN Scanner

cită înapoi și în sus spre o înțelegere fizionomică de natură superioară a tabloului, care receptează, integrează și însuflețește toate experiențele parțiale dobîndite pe acest drum. Ce conținea prima impresie nu este nici contrazis, nici anulat, ci doar îmbogățit și articulat. Din elementele fragmentare observate — fie forme, fie semnificații — se reconstituie un întreg, din ceea ce a fost despărțit în straturi se reface plenară „densitatea" poeziei. Între forma vizuală și semnificația pe care o are se stabilește o relație de întregire reciprocă. Esențialul iese în evidență, neesențialul se elimină de la sine. Este astfel parcurs un drum ce duce de la prima simplitate a înțelegerii tabloului la o a doua, cam în felul descris de Kleist în parabola sa despre teatrul de marionete[52].

Nici o înțelegere nu poate fi considerată definitivă. Prea des s-a întîmplat ca o operă, la care se credea că a fost văzut tot ce era esențial, să-și reveleze într-o nouă lumină laturi cu totul noi ce nu fuseseră remarcate mai înainte. Cuvintele lui Goethe despre natură sînt valabile și pentru opera de artă autentică, și ea e o lume în mic: „Căci oricît de mult și de adînc s-ar cufunda omul în tainele lui și ale ei, nu ajunge niciodată să le înțeleagă pînă la capăt". S-ar putea totuși afirma fără înfumurare că interpretarea propusă aici o depășește pe cea mai bună de pînă acum, pe cea a profesorului meu Dvořák, nu numai prin unele din rezultatele la care am ajuns, ci și prin metoda de lucru mai precisă.

Ridicîndu-ne pe această treaptă a cercetării, ni se impune concluzia că ne aflăm în fața unei opere de rangul cel mai înalt, în fața uneia din creațiile de primă mărime ale spiritului european, comparabilă cu Oedip la Kolonos sau cu *Judecata de Apoi* a lui Michelangelo. Forța ei emoțională se va manifesta cîtă vreme vor exista oameni care să înțeleagă, zguduiți, cît de orbi sînt și cîte primejdii îi pîndesc. În vremuri în care domnește mulțumirea de sine și care se simt ocrotite, ea le va spune mai puțin oamenilor,

Scanned with OKEN Scanner

Altfel stau însă lucrurile cu vremuri ca acelea în care trăim. Iată de ce acest tablou, care are un conţinut etern omenesc, este în vremea noastră de o actualitate plină de semnificaţii.

Este o poezie „condensată", construită în chipul cel mai artistic, în care toate elementele sînt rînduite fără greş, dar care pare a fi la fel de neintenţionată ca o operă a naturii.

Concluzie

Abia după ce ai înţeles pînă la un anumit punct esenţa unui lucru, poţi pune întrebări de natură istorică. „*Fieri sequitur esse*"[53] este valabil şi pentru istorie. Înainte de a fi înţeles întregul ansamblu, nu poţi urmări istoric decît fragmente, motive sau trăsături izolate. Abia analiza structurală face să apară întrebările de natură istorică. Aşa, de exemplu, abia după ce ţi-ai dat seama că principiul de organizare a spaţiului îl constituie „compoziţia sectorială", poţi cerceta evoluţia ei anterioară. Problemele esenţiale le pune însă structura „disonantă" a tabloului — de cînd a putut deveni aşa ceva posibil, unde a apărut ea mai întîi — precum şi caracterul vizual-intuitiv al „neliniştii înfricoşate" — de cînd există tablouri pictate în această tonalitate? Pot fi oare descoperite condiţiile în care s-a ajuns la o asemenea „stare de spirit"?

Nu altfel decît cu predecesorii se pune problema istorică a succesorilor. Copiile după Bruegel modifică nu doar detalii. Ele încearcă să şteargă tocmai impresia de neliniște înfricoşată — deosebit de semnificative sînt transformarea colţului sumbru din stînga jos într-o natură moartă înfloritoare, ca şi lărgirea spaţiului atmosferic, prin care se urmăreşte anularea caracterului apăsător pe care îl are tabloul. Dar întrucît capodopera lui Bruegel cel Bătrîn are la bază tocmai aceste trăsături, modificîndu-le, imitatorii lui introduc în lucrările lor contradicţii involuntare. Apare limpede în ele propriul lor „stil", care nu se împlineşte însă într-o nouă capodoperă, ci rămîne şubred şi deficitar.

Scanned with OKEN Scanner

Abia cînd starea de orbire este înțeleasă într-un mod fundamental diferit — nu ca orbire a oamenilor și ca închidere în sine și izolare a lor față de lume, ci ca o formă potențată a interiorității și a privirii înăuntru — poate reapărea o versiune la fel de măreață a acestei teme: ca în tabloul de o inepuizabilă bogăție interioară în care Rembrandt îl înfățișează pe Aristotel privind bustul lui Homer orb.

NOTE

* Apărut în: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, 2, 1957, p. 1—48. Inclus în *Epochen und Werke* I, 1985 Māander Verlag, p. 319—357. Un răspuns al lui Michael Auner la eseul meu nu a mai putut fi pus în discuție. Vezi eseul lui Mihail Alpatov cu privire la acest tablou, apărut în *Etiudî po istorii zapadnoevropeiskogo iskusstva* (*Studii cu privire la istoria artei europene occidentale*), Moskva 1939.

1 Reproducerea cea mai bună în alb-negru, redînd just valorile tonale, la René van Bastelaer și Hulin de Loo. Reproducere în culori la Gustav Glück, *Bruegels Gemälde* (Viena 1932, ed. aV-a, 1951), planșa 43.

2 Pieter Bruegel, „Umrisse eines Lebensbildes" („Contururi ale unui tablou al vieții"). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen* 52 (1952), p. 97 și urm.

3 „Die jüngeren Bruegel und ihr Kreis" (Bruegel cei tineri și cercul lor). Catalog al expoziției organizate de F. de Boer—Amsterdam și de Galeria St. Lucas, Viena, martie-aprilie 1935, nr. 50, planșa 4.

4 Glück, *op. cit.*, planșa 39.

5 Glück, p. 87 și urm.; Marten van Cleve (1527—1581) a pictat, între altele și o *Parabolă a orbilor* (n. tr.).

6 Auner, *op. cit.*, p. 97, nota 201.

7 Vezi: „Kunstwissenschaftliche Forschungen" („Cercetări de istoria artei") I, 1931, p. 18. Retipărit în *Kunst und Wahrheit* (*Artă și adevăr*), Rowohlts Deutsche Enzyklopädie 71 (1958), p. 50.

8 Scriitor austriac (1805—1868), autor de nuvele și romane (*Vară ttrzie*, *Witiko*). (n. tr.)

9 Alois Raimond Hein, *Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke* (*Adalbert Stifter. Viața și operele sale*), p. 18.

10 Adalbert Stifter, *Sämtliche Werke* (*Opere complete*), vol. 18 (Ed. aII-a, Reichenberg 1941), p. 187.

Scanned with OKEN Scanner

11 Philipp Lersch, *Der Aufbau des Charakters (Construirea caracterului)*. 1938.

12 René van Bastelaer, *Les estampes de Pieter Bruegel* (Bruxelles 1908) pl. 205, p. 63 din text.

13 „Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts" („Principii de structurare a formei în pictura occidentală din secolul al XV-lea"). In: *Kunstwissenschaftliche Forschungen* 2 (1933), p. 75 și urm.

Următoarele capitole cuprind observații făcute de Lorenz Dittmann pe care le-am preluat în parte textual, cu permisiunea prietenească a autorului, dintr-un studiu despre structura cromatică a *Prăbușirii orbilor*, pe care l-a scris, fără să cunoască propria mea lucrare.

14 Johan Huizinga, *Der Herbst des Mittelalters (Amurgul evului mediu)*, ed. aVII-a, 1953, p. 26.

15 Glück, *op. cit.*, p. 98; St. Martin, a cărui sărbătoare este la 11 noiembrie, este invocat împotriva beției. (n. tr.)

16 Reproducere la Gustav Glück, „Zu einem Bild von Hieronymus Bosch in der Figdorschen Sammlung in Wien" („În legătură cu un tablou de Hieronymus Bosch din colecția Figdor din Viena"), în: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 25 (1904), p. 182. Pieter van der Heyden (cca 1530—?) a executat gravuri după Bruegel, Bosch, Floris ș.a. (n. tr.).

17 Despre poziția cerșetorilor itineranți, vezi, de ex. Gustav Radbruch und H. Gwinner, *Geschichte des Verbrechens (Istoria crimei)* (1951), cap. 9.

18 Auner, *op. cit.*, p. 98 și urm.

19 Mila și groaza (n. tr.).

20 van Bastelaer, *Les estampes*, pl. 190.

21 „*adynatos*", în greaca veche „imposibil" (de la *adynatéo* — a fi cu neputință) (n. tr.).

22 „Carmina burana" (Cîntece din Beuern), culegere de cîntece pentru cor, datînd din jurul anului 1300, tipărite pentru prima dată în anul 1847. Sînt cîntece satirice care critică viciile societății vremii, alături de cîntece de dans și erotice și de cîntece studențești de petrecere. (n. tr.).

23 gr. *tópos* (n. tr.).

24 van Bastelaer, *Les estampes...*, pl. 181; Glück, *Gemälde*, p. 114 și urm.

25 Comentariu la cartea despre Bruegel a lui Jedlicka, în: *Das Werk des Künstlers (Opera artistului)*, I, 1939, p. 424 și urm.

26 Textul original grec al frazei precedente (de la „Lăsați-i!"...) (Evanghelia lui Matei, XV, 12—14) (n. tr.).

27 „Orbirea minții" (n. tr.).

28 Carl Stridbeck, „Bruegelstudien" („Studii despre Bruegel") *(Stockholm Studies in History of Art)*, 2 (1956), p. 261.

29 *Ibidem*, p. 103 și urm.

30 Vezi, în legătură cu aceasta, și Auner, *op. cit.*, p. 110.

31 Glück, *Gemälde*, p. 93—94.

Scanned with OKEN Scanner

32 „Un al treilea termen al comparației prin contrast" (n. tr.).
33 Fritz Grossmann, *Bruegel. Die Gemälde (Picturile)* (Phaidon 1955), p. 203 și urm.
34 *Ibidem*, p. 103 și urm.
35 Glück, *Gemälde*, p. 43.
36 *Ibidem*, p. 83 și urm.
37 Stridbeck, p. 261.
38 *Ibidem*, p. 269.
39 Numeroase alte exemple ale unor astfel de posibile alegații la Stridbeck, p. 260 și urm. În legătură cu aceasta critica lui Hermann Bauer în: *Kunstchronik* 1956, iulie. Despre conceptul de alegație vezi: Wilhelm Mrazek, „Ikonologie der barocken Deckenmalerei" („Iconologie a picturii baroce de plafon"), în: *Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsbericht*, 228/III (1952), p. 75 și urm.
40 Stridbeck, p. 260, după ediția neerlandeză a *Iconologiei* lui Ripa din 1644 (deci totuși cu mult mai tîrziu).
41 Lucas Furtnagel (?) *Das Ehepaar Burgkmair (Soții Burgkmair)*, Wiener Kunsthistorisches Museum, datat 1529. Reproducere la Karl Scheffler, *Bildnisse aus drei Jahrhunderten (Portrete din trei secole)*, Langewiesche f.a., pl. 22 — Lucas Furtnagel (1505—1532) este un pictor german din Augsburg (n. tr.).
42 „Te privește plîngînd, ca și cum ar vrea să-ți vorbească despre durerea lui și să te facă să participi la această durere"; Stridbeck, p. 281 (n. tr.).
43 Sammlung Stridbeck (Colecția Stridbeck), Stocksund, repr. 87 la Stridbeck („*gnothi seauthon*", ca și „*nosce te ipsum*": „cunoaște-te pe tine însuți").
44 Citat de Ritter, *Der unbekannte Dante (Dante necunoscutul)*, Berlin, f.a., p. 234.
45 „Poezia e ca și pictura"; „pictura e ca și poezia" Prima maximă e din *Ars poetica* (361) a lui Horațiu (n. tr.).
46 *op. cit., passim.*
47 Hermann Bauer, *op. cit.*
48 *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, 1 (1956), p. 8 jos.
49 *Ibidem* 3 (1957).
50 Hedwig Conrad-Martius, „Farben, ein Kapitel aus der Realontologie" („Culorile, un capitol din ontologia reală"), în: *Festschrift für Edmund Husserl* 1929, p. 339—370.
51 Stridbeck, p. 262.
52 Eseu estetic publicat de Heinrich von Kleist, scriitor german (1777—1811), în 1810, în revista *Berliner Abendblätter*, editată de el, și care a apărut din octombrie 1810 pînă în martie 1811. „Vedem" — scrie Kleist — „că în măsura în care, în lumea organică, reflexia este mai slabă și mai obscură, grația apare întotdeauna mai luminoasă și mai fascinantă... ea se regăsește însă și atunci cînd cunoașterea a parcurs un drum infinit." (n. tr.).
53 „A deveni urmează lui a fi". (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

MICHELANGELO
TREI DESENE PENTRU TOMMASO CAVALIERI*

În fața unui artist excepțional îți dai seama cît de tragică este situația artelor plastice față de muzică în ce privește posibilitatea lor de a fi înțelese și gustate. Pentru omagierea lui Beethoven, este destul ca una sau mai multe opere ale sale să fie executate, de o formație capabilă să le transmită spiritul, în fața unui public în care mulți au auzit de repetate ori fiecare dintre aceste opere și nu puțini le-au interpretat ca muzicieni. Dacă vrem însă să-l omagiem pe Michelangelo, invităm pe un istoric de artă să comenteze timp de treizeci de minute cîteva diapozitive, cineva recită poezii ale lui Michelangelo, la noi neapărat în traducere, și altcineva cîntă lieduri din ciclul Michelangelo ale lui Hugo Wolf, în sine valoroase, dar care se află într-o relație foarte indirectă cu tema Michelangelo și trimit, dacă interpretarea lor este bună, mai mult la Hugo Wolf decît la Michelangelo. Și toate acestea în fața unui public care, chiar dacă a avut ocazia să cunoască în marea lor parte opere originale ale lui Michelangelo, le cunoaște — cu excepții rarisime — cu siguranță doar foarte superficial: o jumătate de oră sau — în cazul cel mai bun — o oră în Capela Sixtină, tot atît în Capela medicee de la S. Lorenzo, cu siguranță mult mai puțin în fața altor opere de mai mică anvergură, această

Scanned with OKEN Scanner

oră sau jumătate de oră amestecîndu-se cu mulțimea de impresii din Italia. Iar cine le-a acordat mai mult timp, cine simte că nu cel descris mai sus este felul de a te apropia de o mare operă de artă, acela va fi simțit totuși în fața operelor o ciudată inhibiție, care caracterizează adesea prima impresie pe care o face marea artă și care, la Michelangelo, este și mai accentuată și nu poate fi depășită decît printr-un îndelung contact cu operele respective. În absența acestui contact, în locul a ceea ce *contemplarea* singură nu a putut revela, se instalează lesne cele citite și știute din alte surse. Cunoscînd toată această situație, ne dăm seama că, și de ce, în artele plastice, altfel decît în muzică, tradiția este discontinuă. Marile capodopere nu mai sînt în acest domeniu o prezență vie. Ele așteaptă să fie readuse la viață.

Îmi este de aceea imposibil să realizez ceea ce urmăresc îndeobște omagierile unor artiști, să ofer anume, într-un interval de timp bine măsurat, o „apreciere", ba chiar o „apreciere aprofundată" asupra operei nepieritoare a lui Michelangelo. Consider că lucrul acesta este principial imposibil. Cine dintre noi s-ar încumeta să „aprecieze" opera de o viață a lui Michelangelo? Poate doar un mare artist creator, de același sau aproape de același rang cu Michelangelo. Dar problema care se pune nu poate fi aceasta. Nu: cînd istoricul de artă ia cuvîntul la o manifestare consacrată lui Michelangelo, misiunea lui este cu totul alta și anume, ca și în cazul operelor muzicale, să aleagă cîteva opere ale lui Michelangelo, sau cel puțin *una*, și să o trezească la viață în fața ochilor noștri. Altfel, tot ce ar putea spune rămîne doar o circumscriere a esențialului. Dar aici apare iarăși, într-un alt mod, dificultatea în care se găsește arta plastică față de muzică: această readucere la viață, re-producere, se realizează nu direct, prin „execuția" operei însăși, ci indirect, evocîndu-i-se viziunea prin intermediul cuvîntului. Dacă citiți poeziile lui Michelangelo, opera de artă se află în cuvînt și se transmite prin cuvînt, chiar

Scanned with OKEN Scanner

dacă doar reflectată de o traducere. Cînd însă istoricul de artă se serveşte de cuvînt, acesta nu are o valoare în sine, ci trebuie doar să slujească, să intermedieze, să conducă la viziunea operei propriu-zise. Iar „pasul ultim, dar şi cel mai greu pe care trebuie să-l facă orice exegeză este să dispară, cu toate explicaţiile ei, în faţa prezenţei pure (a operei). Opera este astfel, autotelică, aruncă la rîndul ei, în chip nemjilocit, lumină asupra altor opere". (M. Heidegger).

Oricît de scurt este timpul ce-mi stă la dispoziţie, această clarificare de principiu era necesară, pentru a face înţeleasă fără echivoc situaţia în care mă aflu.

I

Pentru o introducere în opera lui Michelangelo, uriaşele fresce, care copleşesc prin mulţimea personajelor, sînt tot atît de puţin indicate ca şi marile sale opere în care sculptura se îmbină cu arhitectura. Pentru o asemenea introducere trebuie alese opere pe care diapozitivele în alb-negru nu le aplatizează, denaturîndu-le, deci opere realizate în plan, necolorate, şi totodată lesne accesibile oricărui privitor în genere. Aceste considerente m-au determinat să vă prezint trei desene în cretă şi de mic format ale lui Michelangelo — fiecare din ele măsoară 20 × 30 cm, 25 × 40 cm, are deci mărimea unor foi de hîrtie — care, cred, sînt de natură să reveleze aspecte esenţiale ale creaţiei lui Michelangelo. Mărirea lor enormă, prin proiecţie, poate fi acceptată, pentru că corespunde într-un fel dimensiunii interne a acestor creaţii, care sînt *monumentale*. Alegerea s-a oprit asupra lor şi pentru că aceste desene — prin formatul şi prin semnificaţia lor — se situează pe acelaşi plan cu poeziile lui Michelangelo. Pe deasupra, cele trei desene sînt dedicate aceleiaşi persoane căreia-i sînt dedicate o parte din faimoasele sonete, lui Tommaso Cavalieri, un tînăr nobil din Roma, care-l încîntas pe Michelangelo prin frumuseţea şi nobleţea lui.

Scanned with OKEN Scanner

În cadrul operei lui Michelangelo aceste desene (ca și alte cîteva dedicate tot lui Cavalieri) sînt primele care nu sînt realizate în pregătirea vreunei alte opere (a unei picturi sau sculpturi), ci sînt opere în sine, de sine stătătoare, ale artei desenului. Unul dintre aceste trei desene, pe care Michelangelo le-a dăruit lui Cavalieri — o favoare unică de altfel, pe care persoane mai suspuse au luptat zadarnic să o obțină — foaia cu Ganimede ne este cunoscut doar din còpii fidele, dar evident mai slabe. Originalele celorlalte două sînt executate cu cretă neagră pe hîrtie albă. Pentru desenul cu Phaeton există două alte schițe ce diferă de el, dar sînt foarte concludente pentru modul de creație al lui Michelangelo.

II

Toate cele trei desene tratează teme din mitologia antică: uriașul înlănțuit Tityos[1], torturat de vultur; Ganimede[2], răpit și dus de vulturul lui Zeus în cer; Phaeton[3] cu atelajul ceresc al lui Helios, pe care Zeus îl face să se prăbușească.

Nu este nevoie de cunoștințe mitologice, de o examinare îndelungată și de o argumentare amănunțită pentru a simți că toate cele trei teme își au sursa în aceeași concepție de bază și alcătuiesc o unitate spirituală. Prin semnificațiile și conținutul lor simbolic — nu prin formă — ele sînt „variații“ pe o singură temă.

De fiecare dată tema centrală este senzația de *greutate* a corpului omenesc. Omul este ferecat de pămînt și nu se poate smulge din strînsoarea lui. Greu atîrnă trupul viguros, pe care îl ridică în sus forța supraumană a animalului. Trăirea acestui sentiment al greutății este mai evidentă decît oriunde în *Prăbușirea*, care transformă trupurile oamenilor și animalelor în bolovani, în pietre, ce nu mai sînt guvernate de propria voință, ci de gravitația oarbă.

De fiecare dată omul este o făptură titanică, de o forță uriașă; deosebit de izbitoare este însăși transformarea suferită de Ganimede, tînărul paharnic al zeilor — *„forma eleganti et hilari vultu*

Scanned with OKEN Scanner

puer“[4]. Michelangelo face din el un atlet. Dar acest neam de titani, de oameni-semizei, este și el în puterea unor forțe și mai mari decît ale lor. *A fi stăpînit* de forțe superioare este laitmotivul celor trei desene. Eroilor lor le este hărăzită o soartă pe care trebuie să o îndure, *incapabili de împotrivire*: aceea de a fi înlănțuiți, răpiți sau aruncați în gol. Tityos, Ganimede și Phaeton sînt toți „înlănțuiți“ și „incapabili de împotrivire“.

Mai mult încă: toți au fost judecați. Sentința împotriva lor a fost pronunțată și destinul li se împlinește necruțător.

Toate acestea se referă însă în chipul cel mai direct și la noi înșine, privitorii desenelor — indiferent dacă trăim în veacul al XVI-lea sau al XX-lea. Așa stînd lucrurile, e firesc să ne întrebăm ce reprezenta pentru Michelangelo mitul antic. În acest moment al creației sale — cînd gîndea încă altfel decît în jurul anului 1500, cînd l-a creat pe Bacchus — el însemna în mod sigur *mai mult* decît un ideal artistic și cultural. Figurile mitologiei antice devin pentru el, pe baza unei experiențe lăuntrice profunde, alegorii, imagini primordiale ale omului și ale destinului său. Nu ale unui anumit om — cred că ar fi greșit să considerăm că desenele acestea îi privesc doar pe Michelangelo și pe Tommaso Cavalieri ca indivizi, ca persoane particulare. Orice interpretare de acest fel ar duce inevitabil la discuții artificiale; semnificația „particulară“ este doar secundă, un fel de fond armonic. În sine, mitologemele antice sînt imagini primordiale ale omului ca om, ale omului ca idee, și prin aceasta ale fiecărui om de o calitate umană mai înaltă.

Cunoașterea acestor lucruri nu era, de altfel, nicidecum atît de ezoterică, cum se crede astăzi. De la sfîrșitul secolului al XV-lea se statornicise un fel de codificare a acestui limbaj în imagini, care urma să devină în scurt timp o limbă europeană comună, realmente un „*idioma universal*“. Încă în vremea lui Michelangelo exista un manual foarte răspîndit, care apăruse pentru prima dată în anul 1522, *Emblemata* al lui Alciat, în care se

Scanned with OKEN Scanner

află expusă — ca într-un fel de ierbar — semnificaţia acelor „embleme“, a căror substanţă, la fel ca substanţa materială, i-a putut trezi lui Michelangelo intuiţia vie a unor elemente de natură spirituală. Se află acolo imaginea lui Phaeton, cu legenda „In temerarios“[5], iar Ganimede constituie emblema celui „in Deo laetandum“[6], a extazului şi a acelor spirite „*qui pia cogitatione et ardenti affectu animi Dei quasi domicilium penetrant atque sibi placent in iis quae Deo grata sunt*“[7]. (Comentariu la Alciat). În una dintre viziunile sale, Sf. Tereza de Avila se vede purtată în văzduh de un vultur (după cum mi-a comunicat W. Mrazek).

Aceste desene sînt deci, într-un fel ce-şi are tradiţiile sale, „oglinzi“: privindu-le, ne vedem pe noi înşine ca fiinţe înlănţuite şi smulse din locul lor, înălţate sau prăbuşindu-se.

III

Ce ne preocupă aici este însă nu numai conţinutul spiritual, ideatic, al acestor desene, ci şi *arta* lui Michelangelo. Ea se manifestă în modul în care a reuşit să găsească echivalentul vizual al acestor idei. Formularea aceasta rămîne totuşi derutantă pentru că, mai înainte de conţinutul de idei, mai înainte de formele în care el se întruchipează, în spiritul lui Michelangelo se conturează „intuiţia“ iniţială care le cuprinde pe amîndouă.

Aş vrea, examinînd unul dintre desene, să demonstrez cît sînt de indisolubil legate între ele aşa-numita „formă“ şi aşa-numitul „conţinut“. O voi face cu desenul ce-l înfăţişează pe uriaşul Tityos, a cărui imensă nelegiuire este pedepsită într-un mod asemănător cu cea a lui Prometeu. Ca în cazul oricărei opere de artă autentice, nimic, nici cel mai mărunt detaliu, nu este indiferent pentru ansamblul compoziţiei.

Extraordinară în lapidaritatea ei este însăşi invenţia formală. Compoziţia începe în fortissimo, în sunete de tobă am zice, imediat din marginea ei din stînga — trupul uriaş încordat, cabrat, pasărea sălbatică ce se năpusteşte asupra

Scanned with OKEN Scanner

lui — pentru a trece în dreapta în golul unei imense „pauze". O concepție pur formală despre artă ar simți nevoia să taie aici din desen o bucată, dar în felul acesta ar slăbi deopotrivă viziunea concretă și conținutul de idei.

Nu mai puțin neobișnuită și nu mai puțin semnificativă este și o altă particularitate a compoziției: grupul este înălțat, strîns, spre marginea de sus. Pe plan vizual, aceasta creează impresia de strînsoare, din care nu mai există scăpare, impresie corespunzătoare temei ca atare. Împingerea „imaginii" propriu-zise spre marginea din stînga și spre cea de sus împarte suprafața în două jumătăți contrastante. Linia despărțitoare merge în direcția diagonalei ascendente, dar nu este o linie dreaptă, ci o curbă, subliniată cu toată energia de artist, nu doar produs al observației noastre. Ea se stinge în silueta fantomatică a trunchiului de copac de sus, din dreapta. Lucrul neașteptat, contrar tuturor uzanțelor firești ale unui tablou, îl constituie faptul că, dintre cele două zone triunghiulare despărțite în acest fel, cea *de sus* este plină pînă la margine de figuri, în timp ce cea de jos rămîne goală. Michelangelo a ales în mod absolut conștient această răsturnare paradoxală a unei scheme compoziționale clasice ce caracterizează, cu 25 de ani mai devreme, una din capodoperele deceniului clasic, Venus din Dresda (reatribuită astăzi atît de K. Dettinger cît și de C. Ragghianti perioadei de tinerețe a lui Tițian). Venus este situată aici în triunghiul de sub diagonala descendentă, ca o figură de pe un fronton grecesc. Prin răsturnarea acestui tip de compoziție se realizează însă și o răsturnare totală a valorilor expresive: poziția culcată, liniștită, se transformă într-una încordată, cabrată, cu capul în partea cea mai de jos.

În desenul acesta grupul figural însuși constituie un duet disonant[8]. Tityos poate fi considerat a reprezenta formula unei mișcări care l-a preocupat în permanență pe Michelangelo: a mișcării frînate. Un maximum de mișcare este obținut

Scanned with OKEN Scanner

cu un corp a cărui libertate de mișcare este frînată în mai multe locuri; în chip necesar aceasta îi provoacă cele mai nefirești mișcări de încovoiere și de cabrare. În timp ce Tityos se răsucește cu genunchiul îndoit în sus, el se întoarce totodată spre noi, în suprafața imaginară a imaginii, în care-și desfășoară trupul și sălbateca pasăre. Remarcați și un amănunt (care este privit ca secundar și nu trebuie de aceea *prea* mult accentuat): Tityos nu este înlănțuit de o stîncă sau legat cu funii: îl țin legat doar fîșii înnodate, desenate uimitor de delicat; de fapt, nu aceste fîșii, ci greutatea pe care o are nu-i îngăduie să se desprindă de pămînt.

Deasupra lui se apleacă cu aripile întinse acvila (în mit un vultur) care se sprijină cu ghearele pe o stîncă. Dar nu pe acest motiv cade accentul, ci pe faptul că-și lovește victima. Aripile lui întinse au aproape o formă heraldică; ele dau de înțeles că nu este vorba de un moment anumit al unui eveniment în mișcare, ci de ceva care nu s-a petrecut cîndva și undeva, care se sustrage timpului și va dăinui veșnic.

Peste acest contrast dintre sălbăticiune și om — liniște și frămîntare, revoltă și maiestate — se așterne însă armonia liniilor. Această armonie a liniilor este subliniată într-un mod inefabil: curba trupului omenesc care se îndoaie — și simțim că așa *trebuie* — în jos este acordată cu aripile, piciorul drept al lui Tityos cu aripa stîngă (heraldic), brațul său drept cu aripa dreaptă.

Chiar numai aceste puține observațiuni ne permit să intuim mai multe lucruri: unul care este valabil numai pentru această operă a lui Michelangelo, și pentru nici o alta, dar în același timp, cîteva care ne duc direct spre alte opere ale sale. Nu pot prezenta aici în amănunt celelalte două desene. Doar în legătură cu desenul ce-l are ca temă pe Phaeton aș vrea să atrag atenția asupra unui fenomen care ar putea stîrni anumite îndoieli. Există pe această temă două desene care precedă versiunea finală. Pe unul din ele stă scris că Michelangelo roagă ca servului

Scanned with OKEN Scanner

său Urbino, pe care-l trimite cu desenul la Cavalieri, să i se spună dacă schița i-a plăcut acestuia pentru ca, sau să o ducă pînă la capăt, sau să facă o altă schiță. Acest prim desen cuprinde într-o îmbinare nu prea stînsă, dar deosebit de atrăgătoare, un alt puternic motiv contrastant: carul este pe cale să se înalțe, dar mișcarea contrară, de cădere, se face deja simțită. Această viziune inițială a lui Michelangelo evoluează în cel de-al treilea desen într-o direcție riguroasă, atemporală, se rezolvă într-o simetrie rigidă. Nu mai este reprezentată aici o prăbușire firească, ci conținutul metafizic, supranatural, al „prăbușirii"; împietrirea trupurilor, inexorabilul, absența libertății. Ca în toate desenele, și aici absența oricăror accesorii, a hamurilor și a hățurilor de pildă, te determină să vezi cele reprezentate în sensul lor alegoric, și numai în acest sens. De o indescriptibilă grandoare este în acest desen felul în care Phaeton se prăbușește, cu brațele desfăcute, în brațele întinse ale lui Eridanus.

Cum pot fi obținute pe aceeași temă cu totul alte registre ca de pildă învîrtejirea unei mișcări ce explodează în toate direcțiile — o arată schița în ulei a lui Rubens, realizată cu aproape o sută de ani mai tîrziu, pentru unul dintre tablourile destinate palatului Torre della Parada, care pornește probabil de la prima schiță a lui Michelangelo.

Varianta definitivă a desenului, situîndu-se la mijloc, chiar dacă nu cronologic, în ce privește tratarea motivului, mi se pare a fi mai curînd un compromis, care a ținut poate prea mult seama de dorințele lui Cavalieri.

Desenul pe tema Ganimede este de o concizie asemănătoare celei a desenului cu Tityos. Se vede totuși aici cum chiar modificarea celor mai mărunte detalii, imponderabilul ductului schimbă profund expresivitatea, trecînd într-un registru pubescent, moale, aproape molatic. El nu redă, sîntem siguri de aceasta, compoziția originală întreagă; în gravuri se văd în partea

Scanned with OKEN Scanner

de jos vînători şi un cîine (în original probabil fantomatici, ca trunchiul de copac din desenul pe tema Tityos) pe pămîntul părăsit.

Compoziţional tema este strîngerea, încolăcirea în jurul unui corp ; pe plan spiritual etericul — grandios întruchipat de acvilă — neputinţa şi „intrarea prin înlănţuire în neant". Poziţia ciudată, „răsucită", a capului — ca şi cum grumazul i-ar fi fost frînt — trebuie înţeleasă şi ea ca o expresie a intenţiei artistului de a înfăţişa spiritul onest prins de o forţă copleşitoare care-l trage în sus, fără să i se poată împotrivi.

Experienţa primordială pe care o exprimă aceste desene cu mijloacele artei poate fi circumscrisă în felul următor în cuvinte: deşi înzestrat cu forţe titanice, aproape supraomeneşti, ale trupului şi ale sufletului, omul este totuşi incapabil să se înalţe prin propriile-i resurse în zone superioare, este neputincios în faţa unor forţe cu mult superioare care îl înalţă şi îl fac să se prăbuşească, îl judecă şi îl pedepsesc. Greutatea ce-i este înnăscută, „natura sa bolovănoasă" îl trag spre pămînt, de care este prins fără scăpare.

Că aceasta este o experienţă primordială, o arată pasajul din Confesiunile Sf. Augustin, care rezumă într-un fel conţinutul desenelor pe tema Ganimede şi Phaeton: „*Rapiebar ad Te decore tuo moxque diripiebar abste* pondere *meo et ruebar in ista cum gemitu (Confessiones* VII, 77) — „*Am fost atras spre tine de frumuseţea ta, dar curînd* greutatea *mea m-a smuls de la tine şi m-a aruncat gemînd în lumea asta*".

Numai în opera lui Michelangelo — singur între toţi artiştii — a prins formă natura deopotrivă titanică a omului şi greutatea lui ce-l trage în jos.

IV

Michelangelo l-a întîlnit probabil pe Cavalieri în aprilie 1532 la Roma, deci la capătul acelui deceniu al treilea care a fost, cu lucrul la Sagrestia Nuova[9], cu Sacco di Roma[10] şi cu revoluţia poli-

Scanned with OKEN Scanner

tică din Florența, deceniul cel mai neliniștit din viața și creația lui Michelangelo. Prietenia lor a durat pînă la moartea lui Michelangelo. Desenele pe temele Ganimede și Tityos au fost realizate spre sfîrșitul anului 1532, cele pe tema Phaeton în lunile iulie și august 1533. Pe atunci Michelangelo avea cincizeci și opt de ani și imediat după aceea au început lucrările pentru capodopera sa, *Judecata de Apoi*. Nu este greu să faci o legătură între ea și sfera vizuală a desenelor Cavalieri. Într-un prim proiect schițat pentru fresca *Judecății de Apoi* (în Casa Buonarotti) figura Judecătorului Lumilor este aproape identică cu cea a lui Zeus fulminant din al doilea desen pe tema Phaeton, iar trupurile ca niște bolovani din cel de-al treilea desen sînt într-un fel o anticipare a unor motive din *Judecata de Apoi*. Importantă este însă nu coincidența unor asemenea detalii, ci identitatea „registrelor expresive": experiența greutății apăsătoare, potențată prin prăbușire; ridicarea spre înalt de către forțe superioare; suferința și teama, trăirea în postura celui ce se află în fața judecății. Ceea ce în *Judecata de Apoi* urma să-și găsească expresia cea mai covîrșitoare este anticipat în germene în desenele dăruite lui Cavalieri, determină întreaga producție a celui de-al patrulea deceniu — îndeosebi, de pildă, așa-numiții sclavi-Bobboli de la Academia din Florența, figura unuia dintre ei, în picioare, reeditînd figura lui Tityos — și se simte în continuare pînă la frescele din Capella Paolina, unde Pavel întruchipează o dată mai mult tema prăbușirii, iar motivul formal al lui Petru crucificat cu capul în jos, contorsionat, reia cu unele schimbări ceva din înfățișarea lui Tityos. Dar și bustul lui Brutus din 1537—38 ni-l amintește în chip izbitor, cu fizionomia lui de „răzvrătit", pe Tityos.

Examinarea acestor trei desene ne poate deci lămuri în chip indirect asupra unor aspecte esențiale din creația deceniului al patrulea, direct însă asupra unor aspecte din deceniul al treilea și al cincilea.

Scanned with OKEN Scanner

În capodopera realizată în deceniul al treilea, Capela Medici, sentimentul fundamental care învăluie totul este o scufundare în vis, de care este cuprinsă însăși Maica Domnului și care determină și caracterul „ermetic" al arhitecturii ce te ține „prins" (cum remarca J. Wildes). Experiența greutății apăsătoare este trăită de aceste făpturi mai pasiv, mai letargic decît în deceniul al patrulea. O simțim încă în Leda, în Apollo realizat pentru Baccio Valori și în *Învingătorul.*

Ea exista chiar în capodopera din deceniul al doilea, plafonul Capelei Sixtine, și anume în zona lunetelor, unde, într-o umbră adîncă, strămoșii lui Hristos amurgesc, cuprinși de somnul greu al „vieții generațiilor" (Plafonul însuși înfățișează în esență *primul* capitol al istoriei umanității, istoria *ante legem*[11]; forța creatoare a lui Dumnezeu-Tatăl, care este aici mai mult decît oriunde tema iconografică centrală — omenirea urieșească din timpuri străvechi și destinele ei, oamenii înzestrați cu o imensă clarviziune și forță spirituală: profeții și sibilele).

În ce privește deceniul al cincilea, el debutează cu o tematică absolut nouă, care domină tot mai mult opera de bătrînețe a lui Michelangelo: Șederea în umbra crucii. Este epoca Vittoriei Colonna, așa cum primii ani ai deceniului al patrulea au fost epoca lui Cavalieri. Michelangelo a cunoscut-o pe văduva marchizului de Pescara spre sfîrșitul anului 1538 și, așa cum pentru Cavalieri a realizat desenele alegoric-mitice din anii 1532 - 33, acum execută pentru ea desene cu scene religioase, în care apar și noi concepții formale. Tema centrală o constituie patimile și moartea lui Hristos. Cotitura care s-a produs acum nu poate fi pe deplin înțeleasă — cum se va vedea — decît pornind de la acel aspect al omului care fusese întruchipat pentru prima oară în desenele realizate pentru Cavalieri.

Abia după ce ajungi să intuiești un lucru, fie și pe o porțiune mai îngustă, poți trece la alte

Scanned with OKEN Scanner

probleme. De exemplu, pentru a evidenția doar una dintre ele, la problema adesea pusă, greșit însă după părerea mea, a religiei lui Michelangelo. Se știe că tocmai în acest al cincilea deceniu Michelangelo s-a aflat, datorită Vittoriei Colonna pe care a cunoscut-o, în cercuri mai apropiate de mișcarea religioasă de reformă, ai cărei conducători erau la Veneția Contarini, la Roma Occhino, confesorul lui Paul al III-lea, apoi Pole și Valdès. În anul 1538, anul în care Michelangelo a cunoscut-o pe Vittoria Colonna, apăruse *Consilium de emendenda ecclesia*[12] al lui Contarini, pus la index în 1559. Fundamentele credinței lui Michelangelo și-au găsit însă expresia încă înainte de această întîlnire în desenele destinate lui Cavalieri. Am încercat mai sus să le formulăm în cuvinte: deși înzestrat cu forțe naturale aproape divine, omul nu poate nimic doar prin el însuși. Numai divinitatea îl înalță la sine, în timp ce orgoliul și apăsarea greutății îl fac să se prăbușească. Însăși evoluția lăuntrică spirituală și artistică a lui Michelangelo ne arată că el a pornit pe drumul acelei mișcări de renovare spirituală care voia să preia din confesiunea protestantă justificarea doar prin credință, „*justificatio sola fide*". Iar de aici se deschide din nou perspectiva atît a noii tematici a deceniului al cincilea, cît și a noii înțelegeri a formei din această perioadă și din ultimele decenii ale creației lui Michelangelo, pînă la propriul său monument funerar.

V

Cîteva cuvinte acum despre poeziile lui Michelangelo. Michelangelo a scris poezii încă din tinerețe, fără vreo intenție declarată. Punctul culminant, perioada sa cea mai fertilă pe tărîm poetic se situează în deceniile al IV-lea și al V-lea, în vremea în care i-a cunoscut pe Cavalieri și pe Vittoria Colonna. Prietenii săi l-au convins atunci să publice o selecție a poeziilor sale, difuzate doar prin cópii — tot așa cum după desenele pentru Cavalieri au fost făcute, imediat după data exe-

Scanned with OKEN Scanner

cuţiei lor, numeroase cópii. A fost alcătuit un volum cu 150 de poezii, care a fost însă publicat abia după moartea lui Michelangelo. Două chestiuni îl preocupă pe cel care abordează aceste poezii, venind de la marile opere de sculptură şi de arhitectură: prima este pur şi simplu uimirea că Michelangelo a scris poezii, de aici rezultînd întrebarea: Cum trebuie să fie spiritul unui artist plastic ca să se poată exprima în mod valabil şi în opere poetice? Nu este nici locul şi nici timpul să dăm aici un răspuns la această întrebare. Să-mi fie totuşi permisă o părere formulată extrem de sumar. În desenele pentru Cavalieri — care sînt totuşi alegorii — zace într-un fel ascuns verbul poetic. În colecţiile contemporane de alegorii în imagini, acestea sînt frecvent explicate printr-un motto poetic, tot aşa cum la Giordano Bruno apar, invers, poezii ca parafraze ale unor embleme alegorice.

A doua chestiune este aceea a rangului acestor poezii în ansamblul creaţiei lui Michelangelo. Contemporanii ce-i erau apropiaţi l-au aşezat printre cei mai mari poeţi ai Italiei. În anul 1546 Varchi [13], un estet tipic pentru secolul al XVI-lea, a ţinut în faţa Academiei din Florenţa o prelegere despre un sonet al lui Michelangelo: „*Non ha l'ottimo artista alcun concetto...*“ [14] şi a declarat în concluzie că poezia lui Michelangelo are aceeaşi valoare ca şi operele sale de pictură, sculptură şi arhitectură. Personal, mă îndoiesc însă de aceasta. Un sonet poate cînta măreţia şi deplînge neputinţa omului, dar, prin însăşi forma sa, nu le poate da aceeaşi expresie ca tragedia greacă sau ca formele picturale, sculpturale şi chiar arhitectonice, pe care Michelangelo, ca nimeni altul înainte şi după el, le-a umplut cu conţinut *tragic*. Cred că dacă nu am avea *decît* poeziile lui Michelangelo, oricît sînt ele de emoţionante, ar rămîne pentru noi în esenţă de neînţeles cuvintele lui Varchi care-l numea pe autorul atîtor opere divine, făcînd o aluzie cam banală la numele lui, un înger, mai mult încă, un arhanghel.

Scanned with OKEN Scanner

Apendice

Cîteva probleme şi observaţii istoriee

Există astăzi trei moduri diferite de a privi arta lui Michelangelo: primul este reprezentat cu cea mai mare claritate de cartea lui Friedrich Kriegbaum, *Michelangelo Buonarotti* (1940); aici Michelangelo este în primul rînd maestrul Renaşterii culminante clasice, care dă expresie „pasiunii, demnităţii şi frumosului". — Pe al doilea îl reprezintă propriul meu eseu din 1940 („Michelangelo, Despre originile artei sale"). Michelangelo este interpretat aici pornindu-se de la perioada de mijloc a creaţiei sale şi de la experienţa primordială a senzaţiei de „greutate apăsătoare" a omului. Michelangelo presupune, implică Renaşterea; cu manierismul şi cu barocul, care şi-l consideră precursor, opera sa nu are în fond nimic de-a face. Ea vine din straturi mai adînci şi mai vechi şi are prin trăirea a ceea ce s-a numit *tremendum*, a teribilităţii divinului şi a Judecăţii, prin orientarea spre forţe supraumane şi spre problemele ultime — în afara contingenţelor istoriei, ca pure „fenomene primordiale" — afinităţi cu trăirea romanică a lumii. Lucrul acesta nu este deloc atît de imposibil cum consideră o istorie a artei ce jură doar pe conceptul de evoluţie şi este de altfel mai curînd tipic pentru epocile de dislocare individualistă a straturilor „superioare"; cum a fost şi epoca din jurul anului 1500. Ştim doar că a fost posibil ca în „luminosul" secol al VI-lea î.e.n. să se înalţe din străfunduri tragedia. — A treia interpretare, cuprinsă în studiul, apărut tot în 1940, a lui Herbert von Einem, „Observaţii în legătură cu sculptura florentină *Pietà* a lui Michelangelo", porneşte de la operele gotice de bătrîneţe, de după 1540, ale lui Michelangelo şi pune în lumină reluarea vechilor idei (medievale tîrzii) ale Omului patimilor, ale compoziţiilor pe tema Pietà, a Trinităţii, a Coborîrii de pe cruce etc. — Corectă este nu doar una dintre aceste interpretări, ci toate trei se întreţes şi se completează reciproc, prima fiind cea mai propice pentru

Scanned with OKEN Scanner

înțelegerea perioadei dintre 1500 și 1510, a doua pentru deceniul al IV-lea, iar a treia pentru perioada din jurul anului 1550 (în perioada anterioară anului 1500, toate aceste trei faze se află laolaltă într-un stadiu pregătitor). Centrul artei lui Michelangelo — centru nu numai în sens cronologic, ci și în sens spiritual și artistic — mi se pare însă a-l revela a doua „maniera", în care Michelangelo este într-un anumit sens în cea mai mare măsură el însuși.

NOTE

* Apărut în micul volum intitulat *Măreția și mizeria omului*, Amandus-Bücherei, Viena 1948, Inclus în *Epochen und Werke* I, Mäander Verlag, München 1985, p. 252—265.

1 În mitologia greacă, un gigant, fiul Geei (zeița pămîntului), pe care Apollo și Artemis l-au ucis pentru că a vrut s-o siluiască pe mama lor, Latona. Iată cum îl descrie Ulise în Hades: „Și mai zării pe Tityos, fiul Pămîntului, care zăcea pe jos pe o întindere de nouă stînjeni. Doi vulturi lîngă coaste îi sfîrtecau măruntaiele și-i mîncau ficatul, fără ca mîinile lui vînjoase să-i poată da la o parte, din pricină că se legase de Latona, vrednica iubită a lui Zeus" (trad. E. Lovinescu) (n. tr.).

2 Fiul lui Tros, rege al Troiei, pe care, cum se spune în Iliada (XX, 225—27), „...zeii l-au înălțat în Olimp, ca să fie paharnic lui Zeus, numai de dragul mîndreților lui și să steie cu dînșii" (trad. G. Murnu). După alte versiuni, a fost răpit de un vultur al lui Zeus sau de Zeus însuși, transformat în vultur. (n.tr.).

3 Fiul lui Helios (soarele) și al Clymenei. Cînd a crescut i-a cerut tatălui său să-i îngăduie să-i conducă timp de o zi carul. El s-a dovedit însă incapabil să țină în frîu armăsarii și, pămîntul fiind în primejdie să fie incendiat de soare, Zeus a intervenit aruncînd asupra lui Phaeton trăznetul. Phaeton s-a prăbușit în rîul Eridanus, considerat de unii a fi unul din fluviile ce se varsă în oceanul nordic, de alții fluviul Po (n.tr.).

4 „Copil cu o înfățișare aleasă și cu un chip plin de voioșie". (n.tr.)

5 „Celor îndrăzneți". (n.tr.)

6 „Care se bucură întru Domnul" (n.tr.).

7 „Care, printr-o gîndire pioasă și printr-un sentiment înflăcărat, pătrund într-un fel în lăcașul sufletului lui

Scanned with OKEN Scanner

Dumnezeu şi se desfată cu cele ce sînt plăcute lui Dumnezeu". (n.tr.)

8 Ar fi trebuit poate subliniat că, desigur pentru a simplifica şi da mai multă forţă imaginii, Michelangelo nu a respectat întru totul legenda potrivit căreia pe Tityos îl sfîrtecă *doi* vulturi (n.tr.).

9 De la San Lorenzo din Florenţa (n. tr.).

10 „Jefuirea Romei" s-a produs în anul 1527. Timp de opt zile armata lui Carol al V-lea s-a dezlănţuit asupra oraşului şi locuitorilor lui. Mulţi istorici consideră această acţiune ca o pedeapsă deplin meritată de papalitatea şi aristocraţia Romei, cufundată în corupţie şi luxură (n. tr.).

11 „Dinaintea legii". (n.tr.)

12 „Deliberare în legătură cu problema reformării bisericii". (n.tr.)

13 Benedetto Varchi (1513—1568) scriitor, critic literar şi istoric italian (florentin), autor al unui dialog despre limba literară italiană *L'Ercolano* şi al operei *Storie fiorentine*, relatare a evenimentelor vremii lui (n. tr.).

14 „Nu are artistul cel mai bun nici o «idee»...". („idee" în sens platonic).

Scanned with OKEN Scanner

CĂI DE ACCES SPRE OPERA LUI REMBRANDT *

Comuniunea universală

Reprezentările pe care le stîrneşte în primul rînd menţionarea numelui lui Rembrandt sînt „clar-obscurul" şi „brunul rembrandtian". Chiar dacă ele sînt valabile numai pentru un anumit ciclu de opere, ele se referă totuşi la ceva esenţial, central, pentru arta lui Rembrandt. S-a scris mult despre amîndouă. Înţelegem cel mai lesne şi mai adecvat sensul lor concret, dacă privim aceste două fenomene împreună şi, odată cu ele, încă alte două: semnificaţia pe care o are gravura în acvaforte pentru creaţia lui Rembrandt şi semnificaţia compasiunii — un cuvînt ce-şi dezvăluie sensul abia în contextul acestor patru fenomene.

În ce priveşte mai întîi funcţia brunului, „tonurile cromatice brune, de culoarea piersicii sau de nuanţe înrudite, constituie tranziţii între tonurile cromatice incompatibile, în care ele se contopesc" (von Allesch). *Pe plan pur coloristic* ele realizează acelaşi lucru pe care îl realizează clar-obscurul cu nesfîrşitele sale gradaţii în domeniul albului şi negrului, al umbrei şi al luminii sau dizolvarea liniilor prin tehnica acvafortei.

Toate împreună — brunul, clarobscurul, dizolvarea liniei şi a conturului — leagă elementele izolate, particulare — obiecte, linii sau culori — de un „fond" general, atotcuprinzător care are

Scanned with OKEN Scanner

calitatea spațialității: spațiu coloristic, spațiu luministic, spațiu obiectual.

În spațiu ceea ce leagă este crepusculul și noaptea, în lumină evanescentul, pe plan cromatic brunul. Sufletește aceeași funcție o au sentimentul, presimțirea tainică, compasiunea, care anulează izolarea sufletului. Pentru aceasta trebuie însă exclus ceea ce ține de voință, de voința care vrea să se afirme și care izolează. Voința ar scoate lucrurile „din misteriosul context" în care sînt cufundați la Rembrandt omul și sufletul lui, ca și lucrurile, culoarea și linia.

Așa se face că întîlnim la Rembrandt, alături de reprezentări nocturne, crepusculare, foarte frecvent mari reprezentări ale compasiunii, în centrul cărora se află tema samariteanului milostiv.

Clarobscur, brun rembrandtian, dizolvarea liniei, presentimentul și compasiunea sînt deci într-un fel același lucru, văzut doar din puncte de vedere diferite. Ele constituie ceea ce am numi *liantul universal*. Îmbinarea luminii și întunericului în clarobscur, a culorilor contrastante în brun capătă însă și o semnificație aluzivă, simbolică.

Căci această comuniune universală este totodată impenetrabilă: s-a spus pe drept că la Rembrandt chiar spațiile profane sînt în fond spații sacre. Impenetrabilul este însă forma de trăire subiectivă a misterului. Arta lui Rembrandt este în acest sens plină de mister trăit. Faptul acesta este vizibil chiar și în elementele cele mai concrete ale tehncii sale.

Interioritate

Al doilea cuvînt cheie pentru înțelegerea artei sale este: interioritate.

Elementul lăuntric este mai întîi un laitmotiv al modului său de reprezentare a omului. Un mare număr de teme ce revin mereu în opera sa își au aici rădăcina, circumscriind părți mari și esențiale ale operei sale.

Așa este reprezentarea omului care cugetă, care citește sau contemplă în tăcere, care medi-

Scanned with OKEN Scanner

tează, care este cufundat în gînduri sau în somn: întreaga serie de „filosofi", evangheliști etc., cărora li se alătură multe portrete, ca superbul *Titus* de la Viena.

Această stare este potențată în momentul unei viziuni care la Rembrandt nu apare ca extaz în lumină, ci ca privire liniștită, concentrată, în întuneric, viziunea profetului Daniel la pîrîul Ulai.

Iată și ascultarea plină de emoție, privirea îndreptată spre interior, ochii închiși — atît de impresionante la Haman, cel căzut în dizgrație sau la tatăl fiului risipitor.

Și iarăși, potențată, aceeași interiorizare în starea de orbie. La Bruegel această stare era un simbol al orbirii oamenilor, al izolării lor reciproce și față de lume. La Rembrandt starea de orbie este o formă potențată a vieții interioare și a privirii lăuntrice. Tot astfel cum la omul bătrîn el vede nu decăderea, ci potențarea vieții interioare, și orbul este pentru el văzător *par excellence* — cum o arată interpretarea grandioasă a temei Homer —; el nu e rupt de oameni, ci legat de ei adînc, lăuntric, printr-o comuniune totală.

Se adaugă aici minunatele întruchipări ale omului care se roagă, ale rugăciunii, înțeleasă ca forma cea mai pură a interiorității omului, nemijlocit contemplate.

Interioritatea este însă în același timp „intimitate", ieșire smerită din lume și retragere în sine și totodată deschidere față de elementul sufletesc, invizibil.

În sfera reprezentărilor intimității intră și dialogul mut dintre doi oameni apropiați sufletește, „atingerea" gingașă, ca în imaginile din cartea lui Tobias[1], care a avut o atît de mare însemnătate pentru Rembrandt, sau în așa-numita *Mireasă evreică*, și participarea comună la un eveniment în care aparent nu se petrece mare lucru, dar care este de o mare bogăție interioară, ca în tabloul de la Kassel, în care Iacob, bătrîn și orb, își binecuvîntează nepoții, iar pe cei ce participă îi leagă între ei un sentiment „lăuntric",

Scanned with OKEN Scanner

Ca în acest tablou, mai multe cicluri tematice ale interiorității se pot lega între ele, dînd naștere, cînd se întîmplă acest lucru, unor reprezentări deosebit de profunde, admirabile, al căror sens este inepuizabil, ca în tabloul, impresionant în liniștea lui solemnă, înfățișîndu-l pe Aristotel privind bustul lui Homer; în el sînt cuprinse trei teme ale interiorității: meditația, orbia vizionarului și dialogul mut, lăuntric, dincolo de spațiu și de timp.

Interioritatea este la Rembrandt și un principiu de structurare a spațiului. Foarte adesea este reprezentat interiorul unor spații închise, care au ceva de peșteră fără ferestre, de pivniță, seamănă cumva cu un sanctuar sau cu un cort. Vedem alteori spații care sînt într-un sens cu totul special spații interioare, ca, de pildă, camerele de studii, în care interioritatea spațiului se corelează cu interioritatea celor ce-l ocupă, amîndouă aceste aspecte apărînd pe două planuri ce se întrepătrund. Dar și spațiul exterior, fără limite precise, se poate transforma în spațiu interior, poate — „închis într-o împrejmuire delicată“ — semăna cu o cameră. De fapt, în ultimă instanță, orice spațiu poate fi perceput ca spațiu interior, în chipul cel mai miraculos atunci cînd întinderea nesfîrșită a peisajului se transformă în „spațiu cosmic interior“.

În lumea din afară, interiorității omului îi corespund pe plan obiectiv crepusculul și întunericul, care-l sustrage într-un mod cît se poate de firesc „lumii“, făcîndu-l să se întoarcă spre sine și spre ai săi. Crepusculul și întunericul „creează într-un fel un scut protector, un fel de miracol intim, o grotă fermecată“ (Claudel). Întunericul, din care lumina scobește spații interioare, are ceva învăluitor și ocrotitor; învăluită de crepuscul, lumea cuprinsă de liniște poate deveni o odaie. Numai privind astfel lucrurile putem înțelege perfect de ce Rembrandt își pictează figurile și evenimentele reprezentate într-o obscuritate care nu poate fi motivată de considerente exterioare. Aceste spații nocturne sînt lăuntrice și,

Scanned with OKEN Scanner

dincolo de aceasta, ele sînt adesea „intime", ca şi cum viaţa întreagă şi-a găsit liniştea, retrăgîndu-se înăuntru, în zona sentimentului. Ele au ca şi „liniştea" şi „sfinţenia Crăciunului", caracterul unui mister, în care lumina şi întunericul se întreţes tainic, iar omul pătrunde în ceva atotcuprinzător, unde se simte ocrotit. Iar acest sentiment de ocrotire în intimitatea misterului capătă şi el o valoare simbolică.

Aici se închide un cerc al consideraţiilor noastre: interioritatea şi comunitatea universală sînt strîns legate între ele. Căci reculegerea şi meditaţia profundă devin posibile abia după ce lumea împrăştiată a obiectelor de tot felul se estompează.

Aceeaşi trăire a interiorităţii determină şi relaţia dintre privitor şi tablou: tabloul nu se delimitează ca un obiect diferit, despărţit de noi, ci devine într-un fel o proiecţie spaţială a viziunii noastre interioare. Ştim doar dintr-o experienţă obişnuită că reprezentările imaginaţiei noastre lăuntrice le avem, altfel decît percepţiile, ţinînd ochii închişi. „În locul epicului apare elementul vizionar".

Interioritatea viziunii şi cea a spaţiului sînt la rîndul lor strîns legate între ele, ca în tabloul înfăţişînd viziunea lui Daniel care se petrece într-o peşteră subpămînteană. „Căci ce este înăuntru, este şi în afară".

Paul Claudel a înţeles admirabil că arta lui Rembrandt te cheamă într-un fel „să-ţi aminteşti" şi anume în dublul sens al cuvîntului german[2], deci şi în cel al interiorizării. Căci „adevărul se află înăuntru".

S-ar putea în acest context înţelege şi faptul, uimitor pentru Olanda secolului al XVII-lea, că în opera lui Rembrandt nu există practic natura statică, ea nefiind susceptibilă de „interiorizare".

Homo est quodam modo omnia[3]

„Autoportretele lui Rembrandt — cu aceste cuvinte denumesc ceva care s-a întîmplat o singură dată în întreaga lume" (W. Pinder). Wilhelm Pinder

Scanned with OKEN Scanner

le-a examinat într-o carte pătrunzătoare și sublimă, din care am luat acest citat. Excepțional este marele lor număr. La vîrsta de douăzeci și opt de ani, își pictase deja cincizeci de autoportrete. Excepțională este și diversitatea lor. „De mult mai mult de o sută de ori de la începutul creației sale, el s-a povestit pe sine în mai mult de o sută de forme, nerepetîndu-se niciodată, alternînd masca cu fizionomia reală, critica cu afirmarea festivă a eului, îndoiala de sine și introspecția, disprețul de sine și autotransfigurarea“ (W. Hinder). Posibilitățile contradictorii și schimbătoare ale portretului care au apărut succesiv în cursul istoriei, la Rembrandt există simultan și succesiv într-o serie neîntreruptă: portretul care înalță și cel ce înjosește, cel care înfrumusețează și cel ce urîțește, portretul privit cu răceală și cel pictat cu simpatie, portretul exterior și cel interiorizat, portretul care transfigurează și cel care îți creează sentimentul înstrăinării. Varietății concepțiilor îi corespunde varietatea mijloacelor de expresie: cadrul, atitudinea, unghiul de vedere, costumul se schimbă continuu. Sînt estompate granițele dintre portret, studiu, pictură de gen, tablou istoric, religios sau mitologic— chiar și „peisaj“. În multe cazuri nu se mai poate spune precis cărei specii îi aparține un portret anume: dacă este un autoportret al lui Rembrandt ca profet sau imaginea istorică a unui profet cu trăsăturile lui Rembrandt luat ca model.

Cum este însă posibilă această diversitate a portretului și care îi este semnificația?

La baza ei stă constatarea făcută pe bază de experiență că fiecare om are multe, nesfîrșit de multe fețe. Și aceasta nu numai în diferite epoci ale vieții, nu numai sub influența sănătății sau a bolii ori a sentimentelor exteriorizate, ci oricînd, simultan sau contrazicîndu-se. Fața omului se metamorfozează la infinit; în ea se reflectă infinitudinea și incomprehensibilitatea ființei umane. (Abia cînd pornești de la o asemenea experiență fundamentală, are un sens etic să te observi mereu în oglindă — cum a făcut-o în mod sigur

Scanned with OKEN Scanner

Rembrandt). Nu te poți însă vedea pe tine însuți și nu-i poți vedea pe alții în mod atît de divers, decît dacă îți înfrînezi voința, „așa *vreau* să arăt", dacă renunți să te ajustezi unui ideal prestabilit.

La Rembrandt această experiență stă la baza întregii sale serii nesistematice de autoportrete: ele vorbesc nu numai despre transformarea feței omului în cursul vieții sale, ci și despre ceea ce are el imponderabil, impenetrabil, în fiecare fază a vieții. Ele sînt, cum a arătat Pinder, o autobiografie unică în felul ei. Dar sînt în același timp mult *mai mult*: o „privire" adîncă în esența omului, pornind de la reprezentarea propriei fizionomii.

Căci o asemenea experiență poate fi dobîndită, mai bine decît în orice alte cazuri, prin studiul propriei fizionomii. Ea nu se poate totuși mărgini la aceasta, ci își găsește expresia cu totul firească și în portretele altor persoane, în special ale celor ce-i erau apropiate lui Rembrandt, pe care el le cunoștea intim: ale mamei, fratelui, surorii, ale celor două soții ale sale și ale fiului său Titus. (Această experiență nu se simte, sau se simte doar foarte vag, doar în portretul convențional, făcut de comandă, întîmplător.)

Așa se face că Rembrandt o pictează în cursul unui singur an pe tînăra sa soție cu fizionomii atît de diferite, încît ai impresia că ești în prezența a trei ființe cu totul diferite din punct de vedere sufletesc, etic și chiar fizic (portretele de la Kassel, Dresda, și din colecția Widener — toate din anul 1633-34).

Rembrandt detaliază într-o serie de portrete, ceea ce marele pionier al portretului „modern", Jan van Eyck, condensase într-*un singur* tablou. Farmecul, vraja ce depășește înțelegerea, ale acestor portrete timpurii, pictate aparent cu o extremă obiectivitate, stau în aceea că pun în lumină trăsături diferite, aspecte diferite, alternativ dominante, ale aceluiași caracter.

Ele dau o perspectivă sufletească ce nu are un singur punct de fugă ca aceea din Renaștere și din baroc, ci mai multe, situate pe „axa"

Scanned with OKEN Scanner

comună a caracterului. Aceasta le dă multiple semnificații și o viață tainică de nedepășit. La Leonardo există încă întrucîtva acest element misterios. Dar și la el, și mai mult încă la Rafael, la Tițian și mai ales la Rubens, sînt scoase în relief, dintr-o perspectivă caracterologică prestabilită, numai trăsăturile „elevate", cele problematice, denotînd slăbiciune, fiind reprimate și eliminate. Chiar la Velázquez, care știe să concentreze multe într-un portret, aspectul de ansamblu al omului rămîne același: în seria de portrete mereu reluate ale lui Filip al IV-lea, acesta devine mai bătrîn, mai gras, dar caracterul — iluminat complex, dar unitar din punct de vedere psihologic — nu se schimbă în esență. Nici nu s-ar putea altfel în cazul portretelor oficiale, de curte.

La Rembrandt însă fiecare portret este — deși ca orice operă de artă „poezie", deci condensare polisemică a unor reprezentări multiple — în mod necesar fragment, element al unei serii nesfîrșite de portrete posibile ale aceleiași persoane. Este legitim să putem aminti aici semnificația pe care o au pentru reprezentările acestei epoci seria infinită, infinitezimalul, din care cresc deopotrivă ideea *și* teoria.

Înțelegerea faptului că fizionomia omului suferă nesfîrșite transformări — dincolo de cele ale „structurii" ei materiale — implică totodată înțelegerea caracterului ei *pieritor*.

Înțelegerea acestui fapt are pentru Rembrandt o semnificație care depășește domeniul fizionomiei: *pentru el omul este ființa cea mai supusă pieirii*. Acest destin ține de esența omului, care-l poartă cu el din clipa căderii sale. Pe Rembrandt îl fascinează de aceea la om îndeosebi ceea ce este supus pieirii. În propria-i viață a aflat ca puțini alții că totul este trecător. Aspectul acesta îl fascinează și în natură; aici însă elementele cele mai trecătoare sînt „atmosfera", „starea de spirit" și lumina sau, mai exact, modul de iluminare.

În fizionomia umană, aspectul cel mai efemer este *expresia*, reflectarea mutațiilor sufletești im-

Scanned with OKEN Scanner

perceptibile, care transformă într-o clipită o figură nobilă într-una comună, o față frumoasă într-una urîtă, una plină de forță într-una bolnăvicioasă.

Materialmente vorbind, trecătoare este la fața omului carnația: „Trecătoare ca iarba este carnea omului". Schimbările subtile ale consistenței sale sînt în strînsă relație cu metamorfozele expresiei. Carnea nu e ceva solid, ca lemnul sau smaltul — din care se pot plăsmui doar măști —, ci o materie moale, elastică ce poate căpăta nesfîrșit de multe forme. Fragilitatea, caracterul perisabil al părților moi ale feței, Rembrandt le-a pictat, cu mijloacele de care dispunea, ca nimeni altul. Apare aici limpede și afinitatea care există între tehnica gravurii în acvaforte și redarea picturală a proceselor de descompunere.

În ce privește însă temele, cele spuse pînă acum explică predilecția lui Rembrandt pentru reprezentarea bătrîneții — „văzută în primul rînd ca vîrstă a amărăciunii și ca semn al trecerii timpului" (Roh).

Mai tîrziu sufletul, felul de a simți al omului îmbătrînit apare tocmai în trecerea timpului ca potențarea supremă a existenței: „Trecerea vremii înseamnă o înflorire a unei vieți mai pure". S-a observat adesea „că în mîinile lui Rembrandt oamenii îmbătrînesc, că el îi face pe nesimțite mai slabi și mai șubrezi". În totală opoziție cu Rubens sau Hals, accentul nu este pus aproape niciodată pe factorul vital, dar, și în opoziție cu arta modernă, accentul nu este pus niciodată pe aspectele bolnăvicioase, morbide, ci pe semnele de fragilitate, de suferință și de potolire a vieții — toate stări care fac să transpară mai puternic factorul spiritual. (Din factorul vital este reprezentat nu aspectul activ, ca la Caravaggio, Rubens sau Hals, ci cel flegmatic). Înfrînarea elementului vital înseamnă potențare a interiorizării.

Concepția sa despre om și mai ales despre fizionomia lui ca fiind fenomenul „cel mai evanescent" (Rilke) este exprimată de Rembrandt prin relația omului cu obiectele care-l înconjoară, cu care este înveșmîntat, care-l împodobesc.

Scanned with OKEN Scanner

Există, pe lîngă altele subordonate, trei posibilități principale de a ridica deasupra lucrurilor fața omului — care este, după Hello, expresia supremă a ordinii vizibile —; fără aceasta nu este posibilă realizarea unui portret autentic (de aici, imposibilitatea unui portret autentic în cadrul acelor mișcări care, de la Cézanne încoace, dau aceeași importanță tuturor lucrurilor vizibile):

Fizionomia este un lucru între alte lucruri, concret și palpabil ca ele, dar mai plin de înțelesuri, mai variat și prin aceasta mai viu decît ele (Jan van Eyck).

Fața omului stă deasupra lucrurilor; ea este mai importantă, mai frumoasă, mai vitală decît ele (Renașterea culminantă și barocul).

Fizionomia este mai schimbătoare, mai nestatornică, mai trecătoare, mai săracă totodată decît lucrurile și, în *acest* sens, mai vie și mai spiritualizată decît ele.

Acestei ultime posibilități cu totul noi îi dă Rembrandt o expresie măiastră în portretele sale din perioada de mijloc, atunci cînd „atribuie stofelor scumpe, armurilor, marilor pălării cu pene, agrafelor și podoabelor, o mai mare corporalitate și esențialitate decît feței" — ca, de exemplu (pentru a cita un portret printre multe altele) în *Saskia* de la Kassel — atunci cînd „sub metalele lucitoare corpul devine o umbră tăcută", cînd sub „pălăriile exuberante și turbanele învolburate capul apare într-o transparență vagă, silit parcă să se retragă în spiritualitatea sa" (Roh), dematerializat pînă la a deveni un fel de viziune. Mai tîrziu strălucirea culorii preia aceeași funcție de „*repoussoir*" pentru elementul spiritual, lăuntric.

Din toate acestea decurge mai tîrziu căutarea unor caractere complexe, problematice, care-ți dau mult de gîndit.

În momentul culminant al creației lui Rembrandt, de reprezentarea omului ca ființa cea mai trecătoare se leagă în mod emoționant reprezentarea a ceea ce este mai trecător în natură și în lumea culorilor. Aici fenomenul cel mai efe-

Scanned with OKEN Scanner

mer este „atmosfera", care se schimbă cu totul chiar la cele mai mărunte modificări ale eclerajului; aici — printre însușirile cromatismului optic — clarobscurul este, potrivit observațiilor psihologiei experimentale a culorilor, supus prin excelență modificării în cursul contemplării. De altfel culoarea în genere, incomparabil mai mult decît linia, implică un element de metamorfozare rapidă.

În gravura ce-l înfățișează pe Jan Six citind la fereastră — această reprezentare admirabilă a unei duble „interiorizări" — fața omului pare a se dizolva în lumină, ca și cum n-ar avea consistența lucrurilor solide, ci ar fi ea însăși de esența luminii.

Cuprinsul acestor transformări inepuizabile pe care Rembrandt le-a observat și le-a pictat în atîtea rînduri privindu-se pe sine acoperă întreaga problematică a ființei umane, pe care nimeni n-a văzut-o astfel înainte și după el. Omul — *fiecare* om — este în orice moment în mod potențial multidimensional. El este — de fapt „eu sînt" —, după aspectul exterior, de tip corpolent picnic, astenic sau atletic; după temperament: flegmatic, melancolic, sangvin sau coleric; după înzestrarea spirituală: prost, mărginit, deștept sau înțelept; din punct de vedere social: țăran, burghez sau nobil; după educația primită: mitocan, mojic, bădăran sau om de lume; după înclinațiile sale: dedat plăcerilor, fanfaron, strîngător etc.; după profesie: artist, savant, actor, soldat; după predestinarea sa: nătîng și fiu risipitor, înțelept și iluminat, *cerșetor și rege-mag*, nenorocit și plin de măreție: Rembrandt s-a văzut pe sine (a văzut, adică, omul) în toate aceste ipostaze. Nici un vocabular nu ar putea epuiza toate posibilitățile; într-un fel omul este totul — *homo est quodam modo omnia.*

O conștiință atît de „existențială" despre amploarea umanului este unică în întreaga istorie a artei universale. Ar fi, de exemplu, greu să ni-l închipuim în mod serios pe Goethe ca cerșetor

Scanned with OKEN Scanner

sau măcar oglindindu-se în ipostaza de cerșetor, să ni-l închipuim ca nebun sau ca nătîng. În ce privește chipul omului, alături de Rembrandt nu ne vine în minte altcineva decît Shakespeare, în lumea căruia se etalează ceea ce la Rembrandt se joacă pe scena unei *unice* individualități. Afară doar de cazul că ne gîndim la sutele de imagini în care în Orient Hokusai, cu o sută cincizeci de ani mai tîrziu, a încercat să surprindă înfățișările unei ființe sacre din natură — ale muntelui divin Fuji —: grandios între fulgere sau mărunt și aproape ridicol între picioarele dogarului.

Addenda

Nu există încă o imagine de ansamblu a artei lui Rembrandt pe care să o putem considera valabilă și care să însumeze și totodată să depășească rezultatele bogate ale tuturor cercetărilor particulare; cea mai importantă încercare de ordonare și interpretare a faptelor rămîne încă cea a lui Georg Simmel. Sînt încă deschise probleme de istoria artei și de istoria spiritului. Ne punem în continuare întrebarea cum se face că, privită ca un întreg, opera lui Rembrandt este atît de diferită de cea a contemporanilor săi olandezi. Au fost în mod exagerat subliniate trăsăturile comune evidente. Dar chiar numai faptul că în creația lui Rembrandt natura statică — această temă predilectă a artei olandeze — nu are nici un rol, ca și tabloul laic de gen, ar trebui să dea de gîndit. După cum ar trebui de asemenea să dea de gîndit faptul că în timp ce în pictura olandeză, laicizată în mare măsură, tabloul religios ocupă un loc neînsemnat, în creația lui Rembrandt; în toate fazele ei, el are o foarte mare importanță.

Nu este prea greu să lămurim, să găsim rădăcinile istorice ale comuniunii universale și ale „interiorității" lui Rembrandt. Ultimul element poate fi urmărit ca un curent subteran al artei europene pînă în momentul culminant al goticului. „Povestirea despre Tobias de la Chartres demonstrează în mod evident că pictura interio-

Scanned with OKEN Scanner

rizată a unui Rembrandt își are în ultimă instanță rădăcinile în gotic" (Jantzen). Comuniunea universală însă își are neîndoielnic rădăcinile în noua concepție despre spațiu și despre om a Renașterii culminante. Prin capacitatea sa de a îmbina curente istorice atît de eterogene într-o unitate superioară, Rembrandt aparține barocului și tocmai prin aceasta el îi depășește pe contemporanii săi olandezi, a căror operă anticipează adesea arta secolului al XIX-lea.

Mult mai dificil mi se pare însă a demonstra concret istoric pe ce căi converg în opera lui Rembrandt multiplele și atît de extraordinar de diferitele aspecte ale omului (și ale naturii) pe care ea le cuprinde. Întîlnim în ea — ca să nu amintim decît cîteva — imaginea medievală tîrzie a omului sărman și umilit, de care s-a apropiat atît de uimitor în *Ecce Homo* al său din colecția Carstanjen. Găsim și imaginea înjositoare a omului, care poate merge pînă la limita cinismului sau a caricaturii; ca de exemplu în parodia pe tema Ganimede (Ar trebui în genere stabilit istoric ce stă la originea transpunerii mitului antic într-un registru mediocru și cotidian). Găsim apoi o imagine a omului de o mare, sublimă și senină demnitate și elevație, ale cărei rădăcini pot fi aflate în Renașterea culminantă, poate la Tițian. Iată și imaginea realistă impresionantă a omului plin de vitalitate, ca la Caravaggio, mai arogantă încă la Hals, imagine care nu este în fond pe potriva lui Rembrandt, dar de care el se apropie mult uneori. Întîlnim și portretul distins și rece, nu prea depărtat de cel al lui Van Dyck, cu un patos surdinizat, învăluit. Numai o muncă istorică migăloasă și foarte răbdătoare — care nu trebuie subestimată — poate urmări aceste fire și lămuri legătura dintre ele. Ceea ce trebuie însă căutat nu poate fi obținut prin nici o examinare istorică, ci numai prin contemplarea pătrunzătoare și mereu aprofundată a operei înseși a lui Rembrandt. Ca nici o alta, ea ne pune astăzi problema unei antropologii istorice a artelor plastice, unei iconologii a omului.

Scanned with OKEN Scanner

De rang mai mărunt, dar mai bine clarificată este problema importanței celor două perioade baroce de cîte șapte ani (1627—1633 și 1634—1640) pentru creația matură a lui Rembrandt, cu tematica lor dramatică: surpriză, faptă brutală, martiriu, miracol neașteptat, vijelie și furtună. „Numai forțelor baroce de profunzime le-a fost posibil să reprezinte bunătatea cea mai discretă într-o ipostază de o frumusețe triumfală și totuși abia sesizabilă“ (Roh). Pe planul istoriei spiritului Rembrandt ne oferă marele exemplu al unui baroc sintetic în spațiul protestant, cum aproape că nu mai există, al unui baroc interiorizat.

Cît privește, în sfîrșit, religia lui Rembrandt, așa cum se exprimă ea în opera artistului — și aceasta este *în fond* problema de istorie a „spiritului“ —, aici nu dispunem de nici un fel de cunoștințe sigure. Sigur mi se pare numai că Rembrandt — dincolo de anumite relații cu menoniții[4], care sînt consemnate în biografia sa — era cît se poate de departe de lumea sectanților, fără de care un Bosch nu poate fi înțeles, dar care este atît de importantă și pentru opera lui Bruegel.

NOTE

* Apărut în: Hans Sedlmayr, *Grösse und Elend des Menschen: Michelangelo, Rembrandt, Daumier*, Viena 1948, p. 44—56. Inclus în *Epochen und Werke* II, 1985, Mäander Verlag, München, p. 94—106.

În text sînt citați: Wilhelm Pinder, *Rembrandts Selbstbildnisse (Autoportretele lui Rembrandt)*, în seria „Die blauen Bücher“, 1943. Paul Claudel, *Vom Wesen der holländischen Malerei (Despre esența picturii olandeze)*, Viena 1937. În anexă, am adăugat trimiteri la Georg Simmel, *Rembrandt*, 1916 și Hans Jantzen, *Die Kunst der Gotik (Arta goticului)*, Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, vol. 48, 1957. Fundamental continuă să rămînă pentru Rembrandt marele studiu al lui Alois Riegl: „Das holländische Gruppenporträt“ („Portretul olandez de grup“), în: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*, 1902, publicat în volum de Ludwig Münz, Viena, 1931.

Scanned with OKEN Scanner

1 De fapt, în Apocrife, cartea lui Tobit. Numită Tobias în canonul folosit de biserica romano-catolică, ea povestește cu scopuri moralizatoare diferitele întîmplări prin care au trecut tatăl (Tobit) și fiul (Tobias) (n. tr.).

2 „Erinnern" conține în structura sa adjectivul „inner" — „interior" (n. tr.).

3 „Într-un fel omul este totul". (n.tr.)

4 O sectă protestantă care-și are originea în Elveția, dar al cărei nume vine de la Menno Simons, un reformator olandez. A căpătat o largă răspîndire în Statele Unite și în Canada. (n. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

EPOCA LUI MOZART ȘI METAMORFOZA ARTELOR *

Cei 35 de ani ai scurtei vieți a lui Mozart s-au desfășurat pe fundalul unor evenimente excepționale de ordin politic și spiritual, sînt anii în care a luat naștere sistemul industrial. În anul 1756, anul nașterii lui Mozart, s-a produs „răsturnarea alianțelor" (în text: „*renversement des alliances*"); alianța tîrzie dintre Austria și Franța împotriva Angliei devenită tot mai puternică. Este „data unei noi epoci a lumii care pregătește în mod vizibil sfîrșitul Europei (celei vechi)" (A. Mirgeler). Anul următor celui al morții lui Mozart, anul 1792, este cel al luptei de la Valmy, despre care Goethe, ca martor ocular al succesului repurtat de armatele revoluției, a spus: „Aici și astăzi începe o epocă nouă în istoria universală". Nu anul 1789, ci anul 1792 este anul destinului, piatra de hotar și momentul de cotitură, printre altele și pentru că abia acest an pune capăt primei revoluții liberale și deschide calea celei de-a doua, totalitare (A. von Rüstow). În timpul vieții lui Mozart, Rusia se ridică sub Ecaterina a II-a (1762—1796) la rangul de mare putere europeană, iar în 1776 este proclamată independența Statelor Unite; începe să se înalțe la orizont acea constelație, care are încă un rol esențial, determinant, în viața noastră de astăzi. În timpul vieții lui Mozart apar majoritatea volumelor marii opere a lui Diderot și d'Alembert *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des*

Scanned with OKEN Scanner

métiers (1751—1772, 28 de volume), una din acele cărți care au transformat lumea. În 1759, cu treizeci de ani înainte de revoluția politică, d'Alembert vorbește despre o revoluție a ideilor. În 1781 (anul lui *Idomeneo*) apare *Critica rațiunii pure*, în 1788 (cu un an după *Don Giovanni*) apare *Critica rațiunii practice* iar în 1790 (cu un an înainte de *Flautul fermecat*) *Critica puterii de judecare*, ale atoatenimicitorului Immanuel Kant. În același timp se face pasul decisiv spre sistemul industrial. Din 1796 antreprenorul Boulton[1] începe să producă în serie, avîndu-l ca ascciat pe inventator, mașina Watt. Începe „îmbinarea într-o unitate, ce va transforma lumea, a muncii științifice cu interesele oamenilor de afaceri și cu capitalul necesar". În același an apare pentru prima oară termenul „tehnică", în sensul lui de astăzi (A. Mirgeler). În 1776 apare opera lui Adam Smith *Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*[2], prima teorie a „sistemului industrial", care face epocă.

Dar nu despre aceste evenimente vreau să vorbesc. Cînd fundația Mozarteum m-a invitat să spun cîteva cuvinte cu prilejul aniversării zilei de naștere a lui Mozart la 27 ianuarie 1977, mi-am pus întrebarea ce evenimente esențiale s-au petrecut, în timpul vieții lui Mozart, în celelalte domenii ale artei, din afara muzicii. În puține minute aș vrea să schițez ce mi-am notat în această privință, ca un fel de fundal îndepărtat pe care s-ar putea profila limpede figura și creația lui Mozart.

I

La întrebarea de mai sus s-ar putea răspunde, tăindu-se nodul gordian al împletirii stilurilor — timpul vieții lui Mozart este și punctul culminant al clasicismului european. Curente clasiciste au existat în Europa și înainte de 1756 și vor exista și după 1791, dar în intervalul dintre acești ani Germania, Franța și Anglia, țări care încă în jurul anului 1720 merseseră pe căi cu totul diferite (baroc tîrziu, Régence, neopalladianism), s-au

Scanned with OKEN Scanner

întîlnit pe terenul neoclasicismului. Clasicismul devine un stil european unitar, căruia i se alătură hotărît și Rusia sub Ecaterina a II-a, devine primul stil internațional, care-și trimite ramificații în întreaga lume cunoscută. Acest răspuns ar avea în sprijin bune argumente cronologice. Căci în anul 1755 a apărut mica scriere a lui Winckelmann *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst*[3], care conține dezicerea cea mai tranșantă de baroc, inaugurează istoria idealului clasic în Germania (W. Rehm) și care a fost difuzată încă în 1756 de Fréron în „Journal étranger". Începînd din 1754 desenatorul, gravorul și criticul de artă Charles Nicolas Cochin (1715—1790)[4] pornește cu mult zel o campanie de demolare teoretică a stilului Rocaille, care domina scena artistică de 25 de ani; critica sa veninoasă, strălucită și nedreaptă, deschide calea stilului « *à la grecque* ». Interesant este că nici Cochin, nici Winckelmann nu vizitaseră Grecia, deși ar fi putut s-o facă, nu văzuseră niciodată originale grecești.

II

Termenul generic „clasicism" ocultează totuși faptul că în acești 35 de ani ceea ce se întîmplă în Germania și în Italia diferă cu totul de ce se petrece în Franța și în Anglia.

În Germania clasicismul este faza de bătrînețe a barocului, avînd toate trăsăturile îmbătrînirii: rigiditate, slăbire a puterilor. După moartea lui Balthasar Neumann (1753)[5] nu mai există aici pînă la apariția lui Schinkel[6] nici un arhitect de rang cu adevărat european, și aceasta într-o țară care avusese între anii 1690 și 1721 din plin mari arhitecți, sculptori și freschiști. (Faptul că operele tîrzii ale unui arhitect ca Johann Michael Fischer[7], ale unui sculptor ca Matthäus Günther[8], ale unui mare pictor de fresce ca Maulpertsch depășesc pragul anului 1775, nu schimbă întru nimic situația). Cam la fel stau lucrurile și în Italia. Nicicînd n-a fost această peninsulă atît

Scanned with OKEN Scanner

de săracă în forțe artistice ca după plecarea lui Gianbattista Tiepolo la Madrid în anul 1761. Este adevărat că încă din 1783 își va face apariția Canova, dar el își va cîștiga un renume european abia după moartea lui Mozart. Singurul artist care se ridică la nivelul înalt al culturii europene și care îi smulge clasicismului de nuanță barocă tîrzie pagini sumbre este venețianul Piranesi, devenit glorificatorul Romei.

Cu totul altă semnificație are aplicarea termenului de clasicism la Franța lui Ludovic al XVI-lea, la acel „Louis Seize", care nu începe abia odată cu urcarea pe tron în anul 1774, ci din 1757, cu primul proiect al lui Soufflot [9] pentru biserica Ste. Geneviève din Paris și cu renumitul cabinet de antichități pe care un Mr. La Live de Jully, diplomat și amator de artă bogat, și l-a amenajat pentru colecțiile sale de antichități în reședința de la Paris, cu ajutorul lui François Barreau [10], un elev al lui Piranesi. Cabinetul a fost deschis în anul 1758 și a stîrnit uimirea întregului Paris. Stilul Louis XVI reprezintă o înnoire izbutită a stilului clasic francez din vremea lui Ludovic al XIV-lea, căruia rococoul i-a imprimat prospețime și suplețe. Așa a văzut și Cochin noul stil. În *Memoriile* (în text: *Mémoires*) lui el scrie: „*Tout le monde se remit ou tâcha de se remettre sur la voye du bon goust du siècle précédent. Et comme il faut que toute soit tourné en sobriquet à Paris, on appela cela l'architecture à la grecque*" [11]. Franța este deci aceea care, în arhitectură, duce mai departe cu vigoare, fără nici o ruptură, marea linie a vechii arte europene — sub forma nu a clasicismului, ci a artei clasice tîrzii. Le Petit Trianon situează o dată mai mult arhitectura europeană pe o culme, apropiindu-se pentru un moment, în *spirit*, de arhitectura greacă, înainte ca aceasta să fie copiată în trăsăturile ei exterioare. Cu finețea volumelor arhitectonice și a suprafețelor lor se armonizează aceea a portretelor pline de viață și de plasticitate ale unui Houdon și prospețimea ornamentelor naturaliste, delicate și totuși viguroase, care amintesc de cele mai

Scanned with OKEN Scanner

bune realizări ale Renașterii timpurii și ale stilului clasic augusteic. Mobilele, artele minore, cărțile ating o frumusețe și o distincție unice. La aceasta se adaugă o artă dezinvoltă a portretului pictat și o pictură de un colorit viu, care se detașează de albul spațiilor interioare, intrînd în sfera cromatismului aprins și a atmosferei vaporoase: Fragonard. Falconet [12] continuă marea tradiție a monumentului ecvestru european, realizînd încă o dată, cu un mare patos mitic, în climatul de baroc tîrziu al Rusiei, *Călărețul de aramă*, un monument închinat la St. Petersburg lui Petru cel Mare (început în 1766). În sfîrșit, începînd din 1764, Soufflot construiește ultima biserică grandioasă a vechii Europe, un fel de mare sinteză a construcțiilor ecleziastice europene: Ste. Geneviève, la Paris, căreia revoluția i-a atribuit în 1791 „funcția nouă" de Pantheon. Tipologic ea se leagă de edificiile cele mai renumite ale celor trei mari confesiuni europene: biserica Apostolilor din Constantinopol, biserica Sf. Petru din Roma și biserica Sf. Paul din Londra. În ce privește însă construcția și stilul, ea întrunește, după însăși declarația lui Soufflot, „*la légereté de la construction des édifices gothiques à la magnificence de l'architecture grecque*".[13] Ca expresie și ca sinteză a vechii arhitecturi europene ea se bucură de prea puțină atenție din partea oamenilor cultivați și a iubitorilor de artă de astăzi.

Cu stilul Louis XVI, rece dar încă sărbătoresc, coexistă, în minoritate, o variantă „burgheză" mai severă a clasicismului, care se întoarce programatic la seriozitatea laconică a antichității greco-romane „primitive" și care anunță arhitectura Revoluției. Exemplul tipic îl reprezintă „École de chirurgie" a lui Jacques Gondoin [14], din 1769, care a făcut senzație și pe care Quatremère de Quincy (1755—1848) [15] a numit-o „l'ouvrage le plus classique du XVIII[e] siècle" [16]. Pe o linie paralelă cu ea se află opera de tinerețe a lui David *Jurămîntul Horaților*, din 1787. „Prima înnoire a formelor clasice a avut patosul unei mari descoperiri". (Peter Meyer).

Scanned with OKEN Scanner

O cu totul altă semnificație dobîndește termenul de clasicism, dacă privim spre Anglia. Acolo existase încă în timpul domniei primului rege din casa Hanovra, George I (1714—1727), o formă de clasicism, al cărei scop declarat era „*to transplant Old Greece into England*“ [17] — o analogie estetică cu *Translatio Imperii*. Totuși, ce *însemna* Grecia era întruchipat pentru lordul Burlington și pentru arhitecții vremii sale de Palladio [18]. Cu începere din 1760 frații Adam [19] îmbogățesc o nouă variantă a stilului anglo-palladian cu motive decorative antice romane, mai ales pompeiene. Stilul Adam a devenit repede dominant în Anglia. Cu toate trăsăturile sale inconfundabil englezești, el este în chip evident italienizant. Îi lipsește aportul rococoului, care animă stilul Louis XVI din aceeași vreme, îi lipsesc afabilitatea, gingășia, voioșia. Îi lipsește însă și forța arhitecturii italiene. „Volumele arhitectonice sînt în genere lipsite de masivitatea pe care o au cele italiene, seamănă a culise, sînt distinse și reci: marile ferestre sînt tăiate în suprafața peretelui ca la Palladio“ (Peter Meyer).

Spațiul în care și-a petrecut viața Mozart nu a fost aproape de loc atins de variantele din afara Germaniei ale clasicismului european. La Salzburg s-a înălțat între 1764 și 1767 așa-numita Siegmundtor (Neutor), întruchiparea arhitectonică a spiritului lui Piranesi, o operă care și-ar găsi perfect locul într-o gravură a lui Piranesi, totodată însă o importantă realizare tehnică. În timpul vieții lui Mozart tot acest oraș burghez a căpătat o nouă față prin așa-numitul „Plattenstil“ iosefin; străzile și piețele sale nu mai poartă, de atunci, un veșmînt baroc (cum auzim spunîndu-se adesea), ci unul baroc-clasicist, un delicat „baroc înghețat“. O grădină englezească, de o deosebită originalitate, cuprinzînd în compoziția sa vedute cu munți înalți, a fost amenajată lîngă castelul Anif abia cu începere din 1797.

III

„Clasicismul“ — termen retrospectiv inofensiv — ascunde însă și faptul că în această perioadă se

Scanned with OKEN Scanner

petrec în arta europeană o serie de transformări dintre cele mai profunde, care anticipează viitorul îndepărtat, avînd o însemnătate istorică universală și consecințe imprevizibile.

(1) Anglia devine pentru prima dată în istoria artei sale o forță conducătoare pe continent.

(2) Arta greacă veche iese la lumină din relativa ei obscuritate.

(3) Încă înainte de revoluția politică se anunță, mai ales în arhitectură, ceva cu totul nou, cu simptome imprevizibile, prevestind într-un fel seismele artei moderne.

Aceste trei evenimente reprezintă fiecare în felul lui o ruptură cu întregul trecut al vechii Europe.

1

Biruința în războiul de șapte ani (1756—1763), încheiat cu tratatele de pace de la Paris și Hubertusburg, pune bazele puterii mondiale a Angliei și aproape în același moment Anglia devine, pentru prima dată în istoria ei, modelul determinant pe plan artistic și cultural pe continentul european.

În epoca dintre 1430 și 1760, de la începuturile Renașterii culminante pînă la sfîrșitul barocului tîrziu, Anglia nu a avut nimic de spus continentului. Ea nu cunoaște ideea „omului mare“ și nici glorificarea lui în portret, în tabloul istoric și apoteotic. Îi este străină contopirea intimă dintre sculptură și pictură și a amîndurora cu arhitectura. Anglia nu are în acești trei sute de ani nici un sculptor și nici un pictor de fresce de talie europeană. Îi lipsește „geniul“ artistic de tipul „omului universal“ (în text: *uomo universale*). În secolele al XVI-lea și al XVII-lea Anglia nu participă la opulența și exaltarea acestui ultim stil din cele patru mari stiluri europene, nu-l adoptă lăuntric în spiritul lui, ci doar exterior, preluînd forme ale Renașterii culminante și tîrzii — și e simptomatic că le ia tocmai din canonul lui Palladio. Tocmai această rezervă o predestinează însă să preia hegemonia artistică pe continent în momentul în care marele conținut mitic

Scanned with OKEN Scanner

al barocului se uzase și în care își face apariția iluminismul. Caracterul exemplar al Angliei era de mult recunoscut pentru „revoluția în materie de grădini", fapt care-și găsește expresia în denumirea de „grădină englezească" dată grădinii peisagistice. Dar Anglia devine acum un exemplu în cele mai largi domenii ale artei și ale culturii.

Din Anglia vine arhitectura de suprafețe nude, cu „aplice", ca și „istorismul" neogoticului și neoelenismului. Din Anglia vine noul stil al locuinței și îmbrăcămintei. Aici apar portretul elegant într-o atitudine sublniat firească, în contrast cu poza de societate a vechiului regim (în text: *ancien régime*) precum și noul portret în peisaj, idealul unei arte și culturi întoarse spre lume, dar păstrîndu-și o ținută și un mod de viață distant și aristocratic.

Din Anglia vine „sentimentalul" ca o nouă categorie: grădina sentimentală, sentimentalitatea în fața ruinelor, portretul sentimental, pictura de gen sentimentală, călătoria și promenada sentimentală, melodrama, romanul, scrisoarea sentimentală.

Din Anglia vine și contrarul acestora: noul stil de viață practic, mergînd pînă la formele vestimentare, care sînt imediat imitate pe continent: Werther (1774) poartă fracul de călărie, pantaloni de călărie și cizmele răsfrînte ale călărețului. În Anglia apare, alături de grădina peisagistică de tip feudal tîrziu a „Elizeelor", pentru întîia dată tipul primelor peisaje industriale: așezarea muncitorească Coalbrooksdale, cu primul pod de fier, cel de peste Severn (1773).

Din Anglia vine caricatura batjocoritoare, care ia la Hogarth (1697—1764), ca mai înainte în satira literară la Swift, forme răutăcioase, dar care devine în secolele al XIX-lea și al XX-lea o prezență de neînlăturat. Din Anglia vine apoi vizionarismul spiritualist: Füssli (1742—1825), Flaxman (1755—1826), Blake (1757—1828) și, ca unul din instrumentele lui, desenul în contururi nete, fără modelări și umbre. Din Anglia vine invocarea laturii nocturne a antichității: în

Scanned with OKEN Scanner

1762/63 apare „Ossian“, în 1767 este descoperit pentru public Paestum și amîndouă fac epocă în Europa. Este de asemenea dezvăluită latura nocturnă a naturii și a vieții. Cu *Finis* (1764) a lui Hogarth, în care timpul ce moare își lasă tot avutul haosului, nihilismul european atinge un prim punct culminant.

Din Anglia vine înainte de toate noua filosofie a deismului și a panteismului, ideea acelei „*christianity not mysterious*“ [20] (Toland) și, mai radicală decît toate, ideea despre „*regnum hominis in naturam quod fundatur in scientiis*“ [21], pentru care creștinismul și antichitatea nu mai sînt relevante (Bacon).

În concluzie: Așa cum Franța a fost decisivă pentru gotic și Italia pentru Renaștere și baroc, Anglia devine țara ce dă tonul în materie de clasicism european, adică de fapt pentru epoca de tranziție spre arta modernă. În 1764 Horace Walpole [22] putea să afirme ironic: „Francezii cred că fac descoperiri cînd preiau ceea ce noi avem de acum douăzeci de ani“. Pătrunderea elementului englez începe în Franța și în Germania în deceniul al șaptelea și pînă spre anul 1790 nimeni nu-i contestă predominanța. Efectul noilor idei depășește însă cu mult această limită și este determinant pentru aspecte esențiale ale „secolului al XIX-lea“.

2

Cu limba latină, cu șoselele romane, cu dreptul roman și cu imperiul roman, Roma fusese timp de o mie cinci sute de ani o realitate pentru Occidentul creștin. Acum se ridică la orizont, cu operele ei originale, Grecia. Antichității romane i se alătură o a doua antichitate.

În 1758 apare opera lui David Leroy *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* [23]. Acropolea Atenei intră în conștiința publicului european amator de artă. În 1762 Stuart și Revett au publicat primul volum al operei lor gravate: *The Antiquities of Athens*. Deja, alături de Grecia cea luminoasă și de epoca clasică, se întrevede latura mai sumbră a epocii arhaice. Soufflot și Cochin

Scanned with OKEN Scanner

fuseseră în cursul călătoriilor lor în Italia la Paestum; acum Major face cunoscute, în 1767 *The Ruins of Paestum*. Convingerea că din punct de vedere cultural Grecia este superioară Romei începe să devină dominantă din deceniul al șaselea al secolului al XVII-lea. Împotriva vogii grecești incipiente, Piranesi a apărat încă în 1761 *La Magnificenza ed Architettura dei Romani*.

Pe un plan ce se află mai presus de monumente se formează o religie artistică elenizantă, al cărei ideal este o umanitate fără transcendență. Momente importante ale constituirii ei, între 1760 și 1790, sînt opera lui Winckelmann „*Geschichte der Kunst des Altertums*“ (1764)[24], imnul lui Schiller „*Die Götter Griechenlands*“ (1788)[25] și teoria despre zei a prietenului lui Goethe de la Roma, Karl Philipp Moritz (1791)[26]. Elementul roman era ceva real, mîntuirea omului prin frumusețea grecească naturală (Helmut Kuhn) este doar un vis.

3

Așa-numita „Querelle des Anciens et des Modernes“[27] intră în același timp într-o nouă fază. „Modernitatea“ este înțeleasă acum ca o ruptură cu *întregul* trecut. Arhitectura trebuie reformată prin geometrie și redusă la formele geometrice fundamentale. Un simptom și un simbol al acestui fapt îl reprezintă casa sferică a lui Ledoux[28], concepută pentru paznicii de cîmp de pe moșia Maupertuis în jurul anului 1780; această cotitură se profila în așa-numitele „fabriques“ de grădini peisagistice din Anglia (Langner). Pe de altă parte Lodoli[29] și Milizia[30] afirmă cerința modernă a „funcționalismului“: „*l'uso fà la legge*“, o reformă pornind deci de la funcția operei respective.

Cu proiectul de spital în formă circulară pentru 5000 (!) pacienți, pe care Bernard Poyet[31] l-a prezentat în 1785 la „Académie des Sciences“ se anunță totodată megalomania și monotonia. Ledoux va proclama apoi egalizarea tuturor tipurilor de construcții la un nivel monumental: „*pour la première fois on verra sur la même echelle la magnificence du palais et de la guinguette*“[32]. În

Scanned with OKEN Scanner

1776 proiectează orașul industrial ideal Chaux, cu casa directorului în centru. Încă în anul 1765 Piranesi elogiase frumusețea clădirilor simple și utile. El își începe expozeul despre *Magnificenza dei Romani* cu Cloaca Maxima, pentru a cărei frumusețe nu găsește suficiente cuvinte de laudă.

(4)

Cu totul specială este situația în Austria; ea se pregătește în anii ultimi ai domniei Mariei Tereza și culminează sub Iosif al II-lea.

Arta epocii iosefine are, în ce privește calitatea realizărilor ei, o însemnătate relativ minoră în istoria generală a *artei* europene; ea este însă importantă ca fenomen istoric.

În timpul iosefinismului arhitectura, chiar și cea bisericească, renunță de bună voie la pretenția de a fi o artă „înaltă". Palatul monarhului nu mai este de aici înainte locuința unui olimpian terestru, ci o casă deosebit de mare, construită cu gust, frumoasă, iar biserica nu mai este un *Sacrum Theatrum*, ci un lăcaș de rugăciune. Problemelor profane li se acordă atenția cea mai mare. Spitalele, cazărmile, magazinele sînt cele care dictează stilul obiectiv. Clădirea devine un fel de unealtă a omului, comparabilă cu o mobilă, ea aparține sferei meșteșugurilor artistice, nu celei a artei „mai înalte". Artistică este la ea împodobirea și organizarea cu gust. Cu un simț fin pentru această transformare, un cuvînt de spirit al poporului denumește o clădire vieneză din acest timp „o cutie cu sertare".

Această coborîre în rang acceptată voluntar de arhitectură oprește pe plan formal revoluția care se anunța în acea vreme prin proiecte utopice: nu se produce o ruptură totală cu tradiția și este păstrată măsura umană.

IV

Oricît de neomogenă este în materie de stil, realizări și tendințe, Europa aceasta a deceniilor al șaptelea, al optulea și al nouălea, este totuși stăpînită în fond de idealuri comune care topesc într-un fel de unitate majoritatea — chiar dacă nu totalitatea — acestor diferențe, tot așa cum un

Scanned with OKEN Scanner

glasiu unifică diferitele culori ale unui tablou.

Teologul Erich Przywara a avut ideea genială de a defini diferitele stiluri prin tipuri, *moduri ale frumuseții*, specifice fiecăruia. Barocului îi atribuie frumusețea specifică, denumită cu cuvîntul latin „*pulchrum*", rococoului însă pe cea denumită cu cuvîntul „*bellum*". *Pulchrum* este frumosul somptuos, multicolor, este — după spusele lui Przywara — „glorie prin opulență și fast". *Bellum* însă este frumosul grațios, frumusețea lin palpitîndă, agreabilul, senzualitatea transfigurată, „care respiră în rococoul cu aripi ușoare", cromatismul delicat. Frumusețea specifică a clasicismului ar trebui însă denumită cu cuvîntul grecesc (nu întîmplător *grecesc*) *kalon*. Foarte cuprinzător, sensul acestui termen merge de la acela de „utilizabil" — latura utilitară ținînd în chip caracteristic de orice clasicism — la cel de frumos ideatic, de „formă pură" și de „monocromie" (În Olimpul alegoric barocul ar fi deci reprezentat de Apollo și Hercule, Regența (în text: *Régence*) și rococoul de Pan și Venus, clasicismul însă de feciorelnica Atena - Minerva). Aceste definiții ale lui Przywara oferă multe sugestii, dar nu le putem dezvolta aici.

Ne vom pune în schimb întrebarea care sînt calitățile pe care le are frumosul în clasicism.

Una este în primul rînd „*liniștea*", nedespărțită de calm. În prima scriere a lui Winckelmann, care-și trădează originea sa pietistă, se manifestă un nou etos artistic. „Zeii și eroii", se spune acolo, „sînt reprezentați stînd în locuri sacre, unde domnește calmul, și nu în bătaia vîntului sau sub faldurile fluturînde ale flamurilor" — o aluzie tăioasă la mobilitatea barocului. Fericitul „calm al zeilor" este un simbol al legii artistice clasiciste (Walter Rehm). Calmul artei, calmul solemn al frumuseții, care se manifestă doar în locurile sacre, în liniștea templului, devine imaginea ideală nu numai a clasicismului german, ci influențează toate domeniile artei. Nu este de aceea întîmplător că edificiile și elementele accesorii ale clasicismului în momentul lui culminant au adesea aspecte ce

Scanned with OKEN Scanner

amintesc de templu, că statuile și ornamentele evită mobilitatea barocului.

Fiecare stil autentic se află însă și într-o relație, ce-i este specifică, cu lumina. În rococo relația aceasta se manifestă prin dezvoltarea maximă a tot ce lucește. La luciul luminos al oglinzilor și al lustrelor venețiene se adaugă o mulțime de alte materiale a căror suprafață este astfel tratată încît să sporească lumina. Ne gîndim la luciul furnirurilor și marchetăriei mobilelor, la predilecția arătată mătăsurilor strălucitoare, șanjante, la catifelele ce scînteiază blînd, la sidef și lac, la lucirea nocturnă a sculpturilor de plumb și — ca o culminare a fenomenului — la suprafața emailată a porțelanului în care culoarea cea mai saturată de lumină, albul, se îmbină cu luciul, care pare a luneca, a se mișca pe albul porțelanului. O dată cu apariția clasicismului, acest luciu fluid va dispărea; producția de porțelan figural se va limita repede la așa-numitul biscuit, care, renunțînd la glazură, este considerat „*plus noble, d'un goût général*“ [33]. Cam în aceeași vreme înfloresc în orășelul englez „Etruria“ ceramica nesmălțuită a lui Josiah Wedgwood[34] și faianța confecționată de el în 1782; ele sînt imitate de multe fabrici de porțelan de pe continent. Dar nu numai porțelanul mat figural este considerat ca fiind mai elegant; și în sculptura în plumb se renunță adesea la lustru: statuia lui Messerschmidt[35] înfățișînd figura întreagă a Mariei Tereza. Noua tendință pătrunde și în modă: locul stofelor lucitoare îl iau stofele mate de lînă pe care le trimit pe piață fabricile din Anglia.

Această relație schimbată cu lumina, care este preferată nu în mișcare, ci liniștită, calmată, duce și la o altă înțelegere a *culorii albe*, care domină încă în spațiile din epoca Louis Seize. În rococo albul era chintesența tuturor culorilor, pe care el le conține potențial și care înfloresc din el; era fundalul pe care chiar și o adiere cromatică putea avea un efect de o mare intensitate. Albul clasicismului este însă acromatic, e corelat cu griul și cu negrul. Va veni acum timpul sculpturilor cu

Scanned with OKEN Scanner

suprafața mată, iar Schiller va așeza, vizitînd Galeria din Dresda, desenul „spiritual“ cu mult mai presus de culoarea pur senzorială. (Nu se poate tăgădui că, prin toate aceste inovații, clasicismul aduce cu el o distincție sporită, o eleganță mai înaltă.)

Pe această treaptă intervine și o relație nouă, cu *obscurul*. Refuzul întunericului a fost o trăsătură fundamentală a rococoului, nu numai pe plan estetic— colțuri întunecate în camere erau considerate ca o culme a prostului gust —, ci și pe plan moral. Păcatul, bătrînețea, infirmitatea și moartea sînt negate. Abjurarea rococoului face ca întunericul să reapară: în clădiri, în ruine și în temnițe la Piranesi, în obscuritatea preistoriei, descoperită acum ca un lucru de valoare, în întunericul nopții și al morții, precum și ca o componentă a noțiunii de sublim, care conține în ea și ideea de teribil și care se alătură frumuseții spirituale a „kalon“-ului, ca o a doua frumusețe ideală. În anul 1757 a apărut opera lui Edmund Burke *Inquiry into the Origin of Our Ideas on the Sublime and Beautiful*[36], care a făcut senzație în Germania.

În timpul vieții lui Mozart încep în genere să apară reflecțiile despre artă: *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) a lui Winckelmann, *Laokoon* (1766) a lui Lessing și *Salons* (1765—67) ale lui Diderot, care reprezintă începutul criticii moderne de artă. Această meditație asupra artei este inseparabil legată de aspectul rațional, „patronat de Minerva“ (în text: „*minerva-haft*“), al clasicismului european. Bufnița Athenei își ia zborul.

Și, în sfîrșit, încă o trăsătură specifică, nelămurită încă, a oricărei variante a clasicismului european: acel mod de a compune din părți autonome, separate (fie în arhitectură, în ornament sau în pictură), care a fost bine numit principiul *staccato*. El adaugă însușirilor clasiciste de calm și răceală și pe aceea de duritate. Aceste trei însușiri trădează totodată apropierea latentă a morții clasicismului.

Scanned with OKEN Scanner

V

Nu am menționat încă un eveniment esențial: nașterea epocii clasice germane cu operele lui Lessing și cu operele timpurii ale lui Goethe și Schiller: în 1757 *Miss Sara Sampson*, în 1763 *Minna von Barnhelm*, în 1799, *Nathan cel înțelept*, în 1733 *Götz von Berlichingen*, în 1774 *Suferințele lui Werther*, în 1787 *Ifigenia*, în 1782 premiera *Hoților*, în 1784 *Intrigă și iubire*, în 1787 *Don Carlos*. Este de ajuns să menționăm aceste opere pentru a vedea că în arta germană centrul de gravitate s-a deplasat spre poezie: este cu siguranță evenimentul artistic cel mai important din timpul vieții lui Mozart. Totuși, dintre toate aceste opere *una* singură se subsumează noțiunii de clasicism: *Ifigenia* este momentul culminant al idealului clasic și al religiei frumosului umanist.

Ce s-a întîmplat în fond în epoca clasică germană a fost, după părerea mea, definit în modul cel mai simplu nu de un istoric al literaturii, ci de istoricul economiei și sociologul Alexander von Rüstow: „Epoca clasică germană este prima sinteză dintre iluminism, pe de o parte, și « Sturm und Drang » pe de altă parte, o primă încercare cu măiestrie înfăptuită de a da o egală satisfacție celor doi poli ai naturii umane, capului și inimii, rațiunii și sentimentului. Este o încercare încununată de un șir de capodopere literare de valoare nepieritoare, atingînd un nivel spiritual care nu a mai fost depășit vreodată".

VI

Cum au putut apărea, în mijlocul atîtor convulsii care vor schimba lumea, epoca clasică vieneză și muzica lui Mozart și care este semnificația ei peste vreme, nu eu sînt cel chemat să o spun.

NOTE

* Conferință ținută în casa în care s-a născut Mozart la Salzburg, la 27 ianuarie 1977. Publicată în: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 1977, caiet dublu 3/4, 3—12. Inclusă în *Epochen und Werke*, III, p. 200—212.

Scanned with OKEN Scanner

1 Matthew Boulton (1728—1809), a înființat, împreună cu James Watt (1763—1819), la Soho, lîngă Birmingham, prima fabrică ce a produs în serie asemenea mașini (n. tr.).

2 „Cercetare a naturii și cauzelor bogăției națiunilor".

3 „Gînduri despre imitarea operelor grecești în pictură și sculptură". (n.tr.)

4 A scris *Voyage d'Italie* (1756), *Recueil de quelques pièces concernant les arts (Culegere a cîtorva scrieri cu privire la artă)* (1757), *Mémoires*, publicată în 1880 (n. tr.).

5 Arhitect de seamă al barocului (1687—1753), autor, printre altele, al Palatului rezidențial din Würzburg și al capelei Schönborg, al castelelor Werneck și Seehof (n. tr.).

6 Karl Friedrich Schinkel (1781—1841), arhitect german clasicist (n. tr.).

7 Johann Michael Fischer (n. ? — 1788), arhitect german, elev al lui Balthasar Neumann (n. tr.).

8 Matthäus Günther (1705—1788) — În „Thieme-Becker Künstler-Lexikon" se vorbește de el nu ca sculptor, ci ca despre un mare și prolific pictor de fresce, cum a fost și Franz Anton Maulpertsch (1724—1796). (n.tr.)

9 Jacques Germain Soufflot (1709—1780), reprezentant de frunte al clasicismului francez în arhitectură (n. tr.).

10 Arhitect francez din școala neo-antică de la mijlocul secolului al XVIII-lea. (n.tr.)

11 „Toată lumea a pornit-o sau a încercat s-o apuce pe calea bunului gust al secolului precedent. Și, pentru că la Paris totul trebuie să poarte o poreclă, lucrul acesta a fost numit arhitectură à la grecque". (n.tr.)

12 Etienne Maurice Falconet (1716 — 1791), sculptor francez clasicizant, autor al unor remarcabile cicluri de mici sculpturi în porțelan (în 1757 a fost numit conducător al manufacturii regale de porțelan de la Sèvres), dar și al unor sculpturi în marmură și bronz și, între toate, al monumentului citat, inaugurat abia în anul 1782 (n. tr.).

13 „Zvelțeța construcției edificiilor gotice cu magnificența arhitecturii grecești". (n.tr.)

14 Jacques Gondoin (1737—1818), împreună cu Jean Baptiste Lepère (1761—1844), autor și al coloanei triumfale din piața Vendôme din Paris (n. tr.).

15 Mare arheolog francez, care a orientat arhitectura franceză spre arhitectura greacă (n. tr.).

16 „*Opera cea mai clasică din secolul al XVIII-lea*".

17 „*Să transplanteze vechea Grecie în Anglia*". (n.tr.)

18 Andrea di Pietro, numit Palladio (1508—1580), cel mai mare arhitect al secolului al XVI-lea. A exercitat o mare influență asupra neoclasicismului secolului al XVIII-lea (n. tr.).

19 Robert Adam (1728—1792), arhitect decorator scoțian și fratele său James (1730—1794) au creat un stil nou inspirat de antichitate și de Palladio (n. tr.).

20 „*Creștinism fără mister*". (n.tr.)

21 „*Domnia omului asupra naturii, întemeiată pe știință*". (n.tr.).

Scanned with OKEN Scanner

22 Sir Horace Walpole (1717—1797), scriitor englez, autorul cunoscutului roman „de groază", „Castelul din Otranto", care a avut o puternică influenţă asupra renaşterii stilului gotic în artă; autor şi al unei serii de eseuri istorice (n. tr.).

23 „*Ruinele celor mai frumoase monumente ale Greciei*".

24 *Istoria artei antichităţii.*

25 *Zeii Greciei.*

26 Karl Philipp Moritz (1757—1793), scriitor german; în 1786 se afla la Roma unde s-a împrietenit cu Goethe; în 1789 a fost numit profesor pentru epoca antică la Academia de artă din Berlin. Autor al unui roman psihologic *Anton Reiser* (1785) şi al unor scrieri despre probleme de limbă, literatură şi artă: *Versuch einer deutschen Prosodie (Eseu despre prozodia germană)* (1786) şi *Götterlehre (Teoria despre zei)*, care a fost folosită ca manual multă vreme (n. tr.).

27 „*Ceartă între vechi şi moderni*".

28 Claude-Nicolas Ledoux (1736—1806), arhitect francez din şcoala neoclasică, cunoscut mai ales pentru proiectarea unui oraş ideal, în care intră şi proiectul pentru casa sferică amintită (n. tr.).

29 Carlo Lodoli (1660—1761), „arhitectul filosof", la care apare ideea că frumuseţea obiectului este în funcţie de adaptarea lui la scop, precursor prin aceasta al teoriilor lui Semper (n. tr.).

30 Francesco Milizia (1725—1798), teoretician italian al arhitecturii clasice, adversar înverşunat al barocului (n. tr.).

31 Bernard Poyet (1742—1824), arhitect francez de tendinţă clasicizantă (elenizantă) (n. tr.).

32 „Pentru prima dată se vor vedea la aceeaşi scară măreţia palatului şi a unei crîşme de la marginea oraşului".

33 „Mai nobil, gustat de toată lumea". (n. tr.).

34 Josiah Wedgwood (1730—1795), mare ceramist englez, „*royal potter*", faimos pentru ceramica sa colorată, cu reliefuri albe, amintind de arta antică a cameelor (n. tr.).

35 Franz Xaver Messerschmidt (1732—1783), sculptor german, autor de portrete clasiciste, dar şi de sculpturi cu trăsături exagerate, fantastice, care i-au atras numele de „Hogarth al sculpturii" (n. tr.).

36 *Cercetare asupra originii ideilor noastre despre frumos şi despre sublim.* (n.tr.)

Scanned with OKEN Scanner

BUSTELLI ȘI ROCOCO-UL*

„Lumea înrudită“

„Tot ce este desăvîrșit se exprimă nu numai pe sine, ci exprimă o întreagă lume ce-i este înrudită“ (Novalis). În minusculele, dar minunatele opere ale lui Bustelli [1] se exprimă întreaga lume „înrudită“ cu rococo-ul. Este un fapt care nu e, cum s-ar părea, de la sine înțeles. Fenomenul rococo-ului de Curte există în toată originalitatea și plenitudinea lui doar în Franța. Totuși însăși materia cu care lucrează Bustelli și din care un Gottfried Semper voia să derive întregul fenomen stilistic denumit „rococo“, porțelanul, a fost inventat nu în Franța, ci în Germania. Firește, genialul pitic de curte al lui Max Emanuel, François de Cuvilliés [2], este cel care a creat o ramificație originală a rococo-ului francez la München și prin aceasta ambianța pentru care a lucrat și nou întemeiata manufactură de porțelan. Pe o masă de la Curte, din micul castel de vînătoare „Amalienburg“, figurinele lui Bustelli s-ar afla în locul „ideal“ ce li s-ar potrivi întru totul. Arta lui Bustelli nu are însă nici o relație directă cu rococo-ul francez.

Și totuși, în activitatea desfășurată timp de numai opt ani de către acest „maestru de modele“, într-o vreme în care Winckelmann își publicase deja *Ideile despre imitarea operelor grecești în pictură și sculptură (Gedanken über die Nachah-*

Scanned with OKEN Scanner

mung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst), se regăsesc aproape toate trăsăturile caracteristice ale rococo-ului, chintesența însăși a acestui stil, într-o concentrare dintre cele mai fine.

„Bellum"

Încercarea cea mai energică de a defini acest stil, care se reflectă și în arta lui Bustelli, a făcut-o *Erich Przywara*. El îi atribuie barocului ca trăsătură definitorie frumusețea specifică denumită cu cuvîntul latin „*pulchrum*", rococo-ului însă frumusețea denumită cu cuvîntul „*bellum*". „*Pulchrum*" este „frumosul somptuos", este „glorie prin opulență și fast". „*Bellum*" este frumosul ce vibrează intim, frumosul în sensul de plăcut, amabil, fin, vesel, grațios, agreabil, delectabil, șarmant și de asemenea galant. Este un cuvînt care nu se potrivește cu esența artei romane, exprimată prin „*pulchrum*". Amîndoi acești termeni pot fi aplicați artei rococo-ului, ca și artei lui Bustelli.

Acest gen de definiție este ademenitor, pentru că definește un întreg stil printr-un mod (în text: *modus*) al frumuseții. El este însă, din păcate, prea general. Frumosul denumit prin „*bellum*" s-ar potrivi și unor fenomene ale elenismului tîrziu: cunoscutele figurine de Tanagra ar reprezenta astfel un „rococo" antic.

Noi vrem însă să ajungem la o definiție care să circumscrie exclusiv acest stil anume, din epoca cuprinsă între 1700—1760/70, stil întruchipat cel mai deplin de rococo-ul francez în scurta perioadă de cincisprezece ani dintre 1730 și 1745, cînd el se manifestă aici în toate domeniile artei.

Lumina

Nu ar fi oare posibil să definim ceea ce constituie unitatea rococo-ului pornind de la concepția sa despre lumină? Căci fiecare stil autentic se află credem, într-o relație ce-i este proprie cu lumina.

Scanned with OKEN Scanner

Lumina rococo-ului se vrea a fi o lumină transfigurată, dar absolut terestră, sublim-senzorială. Cele trei mijloace absolut esențiale de a o produce în spațiile create de arhitectură sînt noua invenție (sau în orice caz noua utilizare) a ușilor-ferestre (*„French windows"*), culoarea albă și oglinzile. Li se adaugă tratarea menită să dea luciu materiilor terne.

Ușile-ferestre înalte dau, față de ferestrele normale, nu numai lumină mai multă; ele au de altfel proporții apropiate de cele gotice. Mai important este însă că prin ele pătrunde de jos în spațiu o lumină abundentă. În schimb lumina nu mai vine aproape nicăieri de sus, iar unde se întîmplă acest lucru efectul este de baroc întîrziat. Lumina venită din cupolă dispare. Cea care pătrunde și se înalță clară de la nivelul pămîntului este sporită încă de luciul parchetului lustruit, de oglinzile de pe pereți, de mobilele lustruite și de stofele scînteietoare.

Noua relație intensă cu lumina este foarte clar exprimată și în exigențele teoreticienilor. Aceștia cer ca în camere să fie evitate orice umbre întunecate; colțurile întunecoase sînt considerate a fi o culme a lipsei de gust. Scopul urmărit este ca, printr-un ecleraj corespunzător, să fie eliminate toate umbrele pronunțate, ca lucrurile asupra cărora cade lumina să fie înfrumusețate, oamenii să fie întineriți și învigorați. Arhitectul Boffrand[3] — totodată teoretician al arhitecturii —, căruia i se datorează cele mai renumite spații ale rococo-ului — saloanele ovale din Hôtel de Soubise — cere ca lustrele să coboare la înălțimea de șase picioare, adică aproape la înălțimea capului: *„pour ne pas rendre les yeux battus et enfoncés"*[4].

Albul

De această calitate dorită a luminii ține și faptul că în spațiile interioare culoarea albă ajunge să fie dominantă pentru pereți și pentru boiseriile care-i îmbracă. Fenomenul acesta își face apariția încă din 1700. Chiar și în cazurile în care albul

nu domnește exclusiv, el rămîne totuși baza care formează substratul sau de care se leagă decorul în culori luminoase al spațiilor rococo-ului.

Acest alb este un fel de lumină materializată, coagulată în culoare. Albul cald al Regenței (în text: *Régence*) și albul mai rece al rococo-ului nu sînt nici unul acromatic, cum este albul clasicismului ce-i urmează, alb care se leagă cu griul. Albul lor nu este absență a culorii, ci posibilitate a tuturor culorilor, pe care le conține potențial — și adesea chiar de fapt — prin intermediul substratului colorat.

Albul este măsura tuturor efectelor cromatice. Lucrul acesta este valabil și pentru tablouri: există fermecătoare supraporte[5] de Oudry[6], pictate în întregime în alb pe alb.

Acest alb se modulează — fie că apare la baghetele delicate ce încadrează panourile sau în microrelieful ornamentului dăltuit și pictat, ori în sculpturi de mari sau mici dimensiuni — în cele mai delicate nuanțe. Odată cu el se modulează lumina, ce scînteiază în iradieri dintre cele mai fine: o artă a nuanțelor, o artă care cere o capacitate de percepție rafinată, sensibilă la vibrațiile cele mai fine, la sferturile de ton.

Albul aduce lumea colorată a lucrurilor la o tonalitate de bază, pe fondul căreia chiar și o adiere de culoare are un efect de mare intensitate, iar o culoare mai tare produce o impresie extraordinară.

Cu albul se leagă în decorul pereților, al mobilelor, în structura sculpturilor mari și mici, argintul și aurul distribuite cu mare rafinament.

Oglinzi și lustre

Albul este culoarea cea mai luminoasă, aurul este materia cea mai înrudită cu lumina, oglinda este luciu luminos și strălucitor totodată. Ea nu numai că multiplică lumina și anulează, reflectînd-o, orice impresie de greutate a lucrurilor în spațiu, orice urmă de opacitate a pereților ce închid

Scanned with OKEN Scanner

spațiul, ci o și transfigurează. O face, păstrîndu-i caracterul de lumină pămînteană, inefabilă, fantastică.

În marile oglinzi care acoperă adesea pereți întregi, spațiul interior se amestecă cu cel exterior, lumina pămînteană este potențată devenind o supremă și fixă strălucire luminoasă.

Un alt exponent al acestui luminism îl reprezintă candelabrele rococo-ului, lustrele și aplicele venețiene, cu prismele lor mobile de sticlă șlefuită, care la cel mai mic tremur modifică lumina și așa mișcătoare a lumînărilor, făcînd-o să scînteieze în toate direcțiile. Ele sînt: „*le plus gai, le plus intelligent, le plus féerique des moyens employés pour multiplier les éclats et créer des irrisations et ce scintillement, qui accompagne en ces salons tous les yeux et les feux d'esprit et ravive le regard des femmes*“ [7] *(Hautecoeur)*.

Strălucirea

Luciul, strălucirea sînt inseparabil legate de rococo. La strălucirea luminoasă a oglinzilor participă o mulțime de alte materiale tratate în așa fel încît suprafețele lor să accentueze lumina cu toate gradațiile și nuanțele ei. Ne gîndim aici la luciul perfect al parchetului, el însuși luminos, la lustrul furnirelor mobilelor și al marchetăriilor, la preferința arătată mătăsurilor lucitoare și șanjante, a catifelelor ce pîlpîie luminos, la sidef și lac, la luciul rece, selenar, al sculpturilor din plumb.

Fenomenul acesta atinge punctul său culminant atunci cînd albul se îmbină cu luciul: într-o rochie de atlas alb sau tocmai în suprafața emailată a porțelanului dur. Acest material aduce viziunii rococo-ului un element nou și extrem de dezirabil în ce privește strălucirea și efectul luministic, cu atît mai mult cu cît această suprafață netedă și aparent atît de fluidă face ca luciul să alunece parcă pe alb.

O dată cu apariția și instaurarea clasicismului, acest luciu fluid va dispărea într-o tot mai mare măsură. Curînd preferințele s-au limitat,

Scanned with OKEN Scanner

în materie de porțelan figurativ, la așa-numitul biscuit care, renunțînd la email, era considerat a fi „*plus noble, d'un goût plus général*“ [8].

Absența întunericului și a masivității

Relația cu lumina, evitarea întunericului constituie un principiu al rococo-ului pe plan nu numai estetic, ci și moral. El determină în esență și imagistica rococo-ului, temele și obiectele ei preferate.

Idealul rococo-ului este un paradis terestru al veșnicei tinereți, al voioșiei, frumuseții pline de grație și senzualității transfigurate, care neagă păcatul, moartea, îmbătrînirea și boala.

O dată cu întunericul este alungată și masivitatea lucrurilor. „Viața este aici ceva ușor și agreabil; armonia ei se întemeiază pe faptul că tot ce este greoi a fost eliminat, că patosul, obscuritatea au fost excluse“, spune *Jean Rouvier*, care continuă: „Afirmația aceasta este valabilă pentru maniere, ca și pentru limbaj și pentru artă în toate manifestările ei. Etosul rococo-ului disprețuiește în cadrul relațiilor sociale elocvența afectată, pedanteria scandalizată a rigorismului moral. Idealul lui îl constituie simplitatea, grația, atitudinea rezervată, aluzia discretă“. Felul de a privi lucrurile fără gravitate, frivolitatea chiar, sînt considerate virtuți sociale.

Opoziția dintre senzualitate și spirit este anulată. Pot avea acum spirit chiar și simțurile inferioare.

Paradisul este „transfigurare“, transpunere a lucrurilor într-o lumină de o claritate natural-supranaturală. Este transfigurată lumina, sînt transfigurate de asemenea materialele. Este lesne de înțeles de ce tocmai mătasea — material ușor și rece care provoacă senzații tactile extrem de fine și prin însuși luciul ei pare a se dematerializa — a devenit materialul preferat al acestei epoci. Același lucru se poate spune despre porțelan.

Existența în paradis asigură o tinerețe veșnică. Rococo-ul evită în imaginile sale tipice reprezentarea urmelor bătrîneții sau, în orice caz, folo-

Scanned with OKEN Scanner

seşte bătrîneţea ca „*repoussoir*“[9] pentru sublinierea tinereţii. Perucile albe, deja mici în rococo, îi întineresc în mod paradoxal pe cei ce le poartă, dau tenului lor culoarea înfloritoare a tinereţii. Iarna, moartea naturii, este văzută pentru prima dată sub aspectul ei vesel, care acoperă, maschează natura cu mantia vrăjită a albului luminos al zăpezii, care pune roşeaţă tinerească în obraji. Din sfera ei fac parte noul agrement al patinajului asemănător dansului, la care cei ce participă îşi pierd parcă greutatea, călătoria de plăcere cu sănii uşoare ca fulgul, care alunecă parcă fără a atinge pămîntul. În poezia lui Göcking[10] „Als der erste Schnee fiel“ („Cînd a căzut prima zăpadă“) găsim chintesenţa unui sentiment nou de care — într-un mod greu de înţeles — este pătruns şi jocul unduitor al figurilor lui Bustelli.

Jocul

O lume care-şi întoarce atît de hotărît privirile de la aspectele nocturne ale vieţii este o lume a jocului, a unui joc fără seriozitate. Elementul ludic înfloreşte într-o asemenea măsură în rococo, încît din definiţia rococo-ului nu poate lipsi, chiar dacă nu o epuizează, adjectivul „jucăuş“.

Un joc fără seriozitate este *par excellence* jocul copiilor — dar şi jocul amoros. Este de aceea de înţeles de ce sfera copilăriei dobîndeşte acum o însemnătate fără precedent — secolul al XVIII-lea este o epocă de înflorire a jucăriilor pentru copii —, jocurile copilăreşti *(escarpolette, colin maillard*[11]*)* devenind o delectare şi pentru adulţi. În numeroşii amoraşi lumea copiilor se întîlneşte cu cea erotic-paradisiacă.

Jocul este nu numai un subiect al artei, ci arta însăşi este înţeleasă ca joc şi se prezintă în mod conştient ca atare.

Artistul se joacă cu puţine figuri, după reguli nescrise, puţine şi uşoare, dar oferind posibilităţi nesfîrşite.

Într-un astfel de joc plin de spirit un motiv cu totul neînsemnat, o singură „trăsătură“ pot

Scanned with OKEN Scanner

dobîndi valoarea unei opere de artă de prim rang.

Exponentă a acestor arte pline de alegreţe, care trec jucîndu-se graniţa dintre viaţă şi artă, este o aristocraţie care şi-a pierdut deja funcţia conducătoare şi care-şi creează în joc — şi în jocul de noroc — un substitut al acesteia. Situaţia istorică aminteşte întrucîtva de „stilul internaţional“ din jurul anului 1400.

Modulaţii schimbătoare ale luminii, tranziţii, metamorfozare

În fenomenul luciului, aşa cum îl doreşte rococo-ul, este inclus un altul: fluiditatea şi fuziunea tranziţiilor, capacitatea de metamorfozare. Tranziţii ale luminii, ale mişcărilor, ale sferelor tematice.

Noul ornament al rococo-ului, aşa-numitul „*rocaille*“, este, după părerea lui Hermann Bauer, un element hibrid ce se situează între ornament şi formă naturală, între dimensiunea ornamentului şi dimensiunea unui tablou. Experienţa „micro-megalismului“, pe care Gulliver o face în călătoriile sale, o poţi avea privind gravuri ce reprezintă ornamente ale rococo-ului.

Rocaille-ul — remarcă Bernhard Rupprecht — nu numai că apare cu predilecţie în locurile de „trecere“ — acolo unde există pericolul ca două forme, două direcţii, două specii, două sfere să se delimiteze prea strict una faţă de alta —, ci se defineşte prin însăşi esenţa sa ca un element de tranziţie.

Rococo-ul ţine pretutindeni într-o stare de tensiune sfere, ale căror graniţe le depăşeşte în mod paradoxal, jucîndu-se, cu un fel de ironie.

Putem merge şi mai departe, elaborînd estetica rococo-ului pe baza principiului metamorfozării. „În rococo“, spune Hermann Bauer, „plăcerea estetică stă în contemplarea a ceea ce este artificial, ingenios. Arta rococo-ului îşi găseşte frumuseţea în ceea ce este trecător. A devenit astfel posibil un tip de frumuseţe, necunoscut pînă

Scanned with OKEN Scanner

atunci în arta occidentală". Şi unde se vede acest lucru mai direct decît în arta lui Bustelli?

„Totuşi o asemenea artă se află în punctul în care acest gen de frumuseţe se autodistruge."

Aluzia

Rouvier a vorbit de aluzii. Şi acesta este un cuvînt-cheie pentru înţelegerea esteticii şi eticii rococo-ului. Iluziei şi retoricii baroce, marelui ei format şi aparat, rococo-ul îi opune aluzia discretă care, spunînd sau arătînd puţine lucruri, te lasă să presimţi multe. În ornamentul concret al rococo-ului, ca şi în scurtele poezii japoneze „haiku", două, trei motive compun — poate cel mai frumos la Hoppenhaupt [12] — „în termeni" doar imagistici, un mic poem al naturii: idilic, bucolic, exotic, galant. Este ce se întîmplă şi în universul porţelanului.

Limbajul imagistic al rococo-ului — şi aici trebuie amintită, alături de porţelan, înainte de toate vinieta — foloseşte adesea un minimum de acţiune, aproape inexistentă, care lasă mult spaţiu imaginaţiei. O mică temă realizată în spaţiul cel mai restrîns: sînt suficiente cîteva acorduri care vibrează o clipă, se destramă şi reapar în alte variante. În arta rococo-ului pătrunde astfel un moment de lirism autentic, în sensul precis în care Emil Staiger a definit lirismul în poetica sa.

Tematica

Temele centrale în jurul cărora se învîrte fantezia rococo-ului se manifestă cu o uimitoare claritate în ciclurile de figuri ale lui Bustelli. În „figurile" sale de „zeităţi", amoraşii pun stăpînire pe Olimp şi se joacă cu simbolurile acestuia. Este o idee care apăruse în mod programatic chiar în pragul rococo-ului, înainte de începutul „Regenţei" (în text: „*Régence*"): pe plafonul sălii centrale din „Chancellerie", din anul 1708, deci într-un edificiu de stat, se putea vedea cum „*les amours*" îi alungă pe zeii cei mari din Olimp. Într-un asemenea loc efectul acestei scene trebuie să fi fost tot atît de revoluţionar ca şi, mai tîrziu,

Scanned with OKEN Scanner

reprezentarea „Nunții lui Figaro“ a lui Beaumarchais în fața Curții din Versailles în anul 1784.

Ciclul „Dărăcitorilor“, cu figurile sale desprinse din viața de toate zilele, este mai mult decît doar un contrast picant cu sfera Curții, pe mesele bogat împodobite ale căreia acestea urmau să-și joace rolul. Societatea aristocratică însăși, mimînd asemenea „activități“, le deschisese accesul la Curte, în cadrul alternării tipice pentru rococo a celor două sfere.

Și ciclul chinezesc este mai mult decît o curiozitate grotescă. El este un sunet ce vine dintr-o lume visată, în care se îmbină rafinamentul suprem al plăcerii senzuale și al „etichetei de Curte“ cu o înțelepciune fără transcedență, cu o filosofie fără metafizică.

În sfîrșit, comedia italiană, o formă de teatru considerată pînă atunci inferioară, dobîndește în timpul Regenței, în jurul anului 1720, o importanță preeminentă — *Gilles* al lui Watteau, din acest an, este o mărturie monumentală a acestui fapt — și anume nicăieri într-o asemenea măsură în Franța, nici chiar în Italia.

Toate acestea se încadrează într-o altă trăsătură tipică a rococo-ului: înnobilarea sferelor inferioare. Tot de ea ține — fapt ce se oglindește în capodoperele lui Bustelli — înălțarea dragostei senzuale la rangul de forță supremă a vieții.

La toate acestea se adaugă — ca un revers paradoxal — biruința „inteligenței“ sceptice asupra „rațiunii“ înalte, contemplative. În ultimă instanță putem include în același concept și biruința lui „*bellum*“ asupra lui „*pulchrum*“.

Cele două laturi ale rococo-ului

Dacă privim arta rococo-ului în sine, dacă o rupem de viața epocii respective, nu vedem decît o jumătate a acelei lumi. Domnii aceștia eleganți și prezumțioși, cu micile lor peruci pudrate în alb, cu bizarele lor tricornuri, cu pantalonii lor scurți pînă la genunchi și cu ciorapii lor de mătase,

Scanned with OKEN Scanner

cu pantofii lor cu tocuri înalte și cu cataramă, eventual și cu vreun benghi de „frumusețe“ pictat pe obraz, sînt, de la romani încoace, și aceasta nu numai în Franța, constructorii celor mai bune corăbii, porturi, șosele, primii constructori moderni de orașe, întemeietorii marilor rețele comerciale. Sînt gînditori cu un necruțător spirit critic, care răstoarnă fără să țină seama de nimic o lume veche, pentru a construi o alta nouă. Chiar în denumirea dată „teribilei mișcări“ pe care ei o dezlănțuie răsună ecoul relației cu lumina: „iluminismul“.

Materia porțelanului pare și ea să oglindească simbolic această trăsătură specifică a universului rococo-ului: materia care în afară pare tot atît de suplă și de fluidă ca laptele este în interiorul ei dură ca piatra cea mai dură.

Eteromorfie

În cele arătate pînă acum, lumea „înrudită“ a rococo-ului pare a-și găsi o expresie deplină în microuniversul figurilor lui Bustelli.

Există totuși în arta acestuia elemente care nu se identifică cu trăsăturile generale ale rococo-ului. Chiar dacă nu intră în aliajul artei sale, decît într-o cantitate foarte mică, ele dau totuși întregii opere o tonalitate ce-i este indiscutabil proprie.

A defini aceste elemente este un lucru dintre cele mai dificile. Nu-mi asum sarcina de a o face. Ele pot fi descifrate cu cea mai mare claritate dacă ne îndreptăm atenția asupra faptului că printre temele lui Bustelli, și în genere ale artei porțelanului, există unele care nu țin de repertoriul tipic al rococo-ului propriu-zis. Așa sînt pe de o parte „Hăituirile animalelor“, care reeditează un element baroc de mare dramatism, străin în genere rococo-ului francez, element care — în cadrul unei cu totul alte tematici — își face din nou apariția în Franța abia pe o treaptă postumă a rococo-ului, la Fragonard.

Scanned with OKEN Scanner

Apoi însă — pe de altă parte — grupul incomparabil al Răstignirii, în extazul religios al căruia se simte cealaltă sferă a acelui „rococo specific“ al edificiilor bisericești din sudul Germaniei și al sculpturii albe de mari dimensiuni, prin care rococo-ul laic a fost „readus“ în spațiul bisericii.

Din punct de vedere stilistic în rococo-ul lui Bustelli se amestecă atît elemente ale unui baroc tîrziu, cît și urme ale acelei „*noble simplicité*“, care devine în deceniul al șaptelea un program teoretic. Trăsături asemănătoare se întîlnesc și la contemporanii săi, la Ignaz Günther [13] și — *mutatis mutandis* — la Maulpertsch [14].

Arta lui Bustelli înflorește într-o epocă în care în Franța stilul „rocaille“ este deja depășit. Primii ani ai deceniului al șaptelea nu mai sînt în Franța cei în care s-a putut înălța Hôtel de Soubise [15], ci anii în care se construiește „le Petit Trianon“ [16]. Micul Trianon din Versailles ridică încă o dată arhitectura europeană pe o culme, apropiată lăuntric de cea greacă, înainte ca aceasta să înceapă a fi copiată în mod pur exterior. Cu finețea nobilă a corpurilor arhitectonice se armonizează cea a portretelor sculptate din acel moment (Houdon), prospețimea unei ornamentații delicate și o pictură de un cromatism profund, care s-a desprins de albul spațiilor inferioare și se ridică spre zone mai înflăcărate și mai aeriene.

Aceste ultime momente postume ale rococo-ului au ceva ales, emoționant: acordul final al lui Tiepolo, Maulpertsch, Günther. În finețea și profunzimea lor ele depășesc posibilitățile stilului așa cum, pe trepte anterioare, le-au depășit numai Watteau și Chardin. Arta lui Bustelli, și mai ales ultimul său ciclu al Comediei italiene, se realizează în acești puțini ani.

Meșteșugul artistic devine artă superioară.

„Tot ce este desăvîrșit în sine se depășește pe sine.“ *(Goethe)*

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

* Cuvîntare ţinută la deschiderea expoziţiei Bustelli. la Bayerisches Nationalmuseum, în ziua de 20 iulie 1963. Publicată în revista „Alte und moderne Kunst", nr. 71 (1963), p. 16—21. Inclusă în *Epochen und Werke* III, 1982 Mäander Kunstverlag, 189—199.

1 Franz Anton Bustelli, sculptor elveţian în porţelan (12.4.1723—18.4.1763). Din 1754 a lucrat la manufactura din Nymphenburg, în Bavaria, contribuind decisiv la renumele acesteia. Lucrările sale cuprind aproape întregul domeniu tematic caracteristic pentru secolul al XVIII-lea. A creat figurine reprezentînd negustori, chinezi, grupuri „de gen" de doamne şi cavaleri de la Curte. Punctul culminant al creaţiei sale, punct culminant al sculpturii rococo-ului în porţelan, îl constituie ciclul de figuri din Comedia italiană, caracterizat prin mimică şi gesturi de mare expresivitate şi dovedind stăpînirea perfectă a materialului şi a mijloacelor sale (n. tr.).

2 François de Cuvilliés, arhitect belgian (1695—1768). A venit ca pitic la Curtea bavareză. Din 1725 a fost arhitectul prinţului elector la München. Clădirile construite de el îmbină bogăţia barocului bavarez cu clasicismul aristocratic al stilului Louis XV şi reprezintă capodopere ale rococo-ului. Capodoperele sale sînt, între altele, castelul Falkenlust de lîngă Brühl (1729), castelul Amalienburg din parcul Nymphenburg de lîngă München (1734—1739), inclusiv decoraţia lui interioară, Teatrul rezidenţial din München (1750—1753) şi alte palate din München. A publicat un compendiu — cuprinzînd 180 de gravuri — al ornamentelor şi arhitecturii rococo-ului (n. tr.)

3 Germain Boffrand, arhitect francez (1667—1754), elev şi colaborator al lui J.H. Mansart. Admirator mai întîi al antichităţii greco-romane şi al Renaşterii italiene (Palladio), a devenit reprezentantul cel mai de seamă al stilurilor Régence şi rococo în Franţa. A construit numeroase palate (Hôtels) cu admirabila lor decoraţie interioară, castele, poduri, la Paris şi în provincie. Printre capodoperele lui se află decoraţia interioară (1735—1740) a unei serii de camere din Hôtel de Soubise, construit de arhitectul P. A. Delamair la Paris. A publicat şi un volum de scrieri teoretice *(Livre d'architecture*, Paris, 1745*)* (n. tr.).

4 „Pentru ca ochii să nu pară abătuţi şi înfundaţi" (n. tr.).

5 Supraporte sau sopraporte este, în spaţii reprezentative, un cîmp situat deasupra uşii, care constă din ornamente sculptate („rocaille"), din reliefuri în stuc, şi care conţine adesea un tablou alegoric, decorativ, integrat în spaţiul uşii respective (n. tr.)

6 Jean Baptiste Oudry, pictor francez (1686—1755). A pictat mai ales naturi statice şi picturi animaliere, cartoane pentru tapiserii (ciclurile „Noile vînători", „Petreceri rustice"). Compoziţiile sale sînt decorative, elegante şi de mare strălucire tehnică (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

7 „Cel mai vesel, cel mai inteligent, cel mai feeric dintre mijloacele folosite pentru a multiplica sclipirile şi pentru a crea irizări şi acea scînteiere care însoţeşte în aceste saloane toate jocurile şi focurile spiritului şi însufleţeşte privirea femeilor“ (n. tr.).

8 „Mai nobil, de un gust mai larg“ (n. tr.).

9 „Lucru, fond, care pune în valoare, prin contrast, un alt lucru, o altă persoană sau calitate.“

10 Leopold Friedrich Günther Göcking (1748—1828), poet german din epoca iluminismului. Autor de poezii epice şi lirice în care sentimentul naturii se îmbină adesea cu reflecţii didactice şi moralizatoare (n. tr.).

11 „Datul în leagăn, jocul de-a baba oarba“ (n. tr.).

12 Familie de artişti din Danemarca, stabiliţi la Merseburg şi Berlin. Dintre ei Johann Michael Hoppenhaupt cel Bătrîn (1709—1756) şi Johann Christian Hoppenhaupt cel Tînăr (între 1719 şi 1778—1786) au creat decoraţiile interioare din castelele Sanssouci şi Monbijou. Amîndoi au contribuit la dezvoltarea rococo-ului în Prusia, în care o ornamentică bogată se îmbină cu motive naturaliste florale şi animaliere (n. tr.).

13 Sculptor german (1725—1775), în opera căruia sculptura din sudul Germaniei de tip rococo ajunge la un mare rafinament al formei şi al mişcării.

14 Franz Anton Maulpertsch (1724—1796), pictor şi gravor al barocului austriac tîrziu, influenţat de Rubens şi Rembrandt, autor de fresce şi altare la Viena şi în alte centre din Austria, Boemia şi Slovacia (n. tr.).

15 Construit la Paris între 1705—1709, pentru prinţul de Soubise, de către arhitectul Piere Alexis Delamair (1675—1745) (n. tr.).

16 Construit în parcul din Versailles, în 1755, sub Ludovic al XV-lea, de arhitectul Jacques-Ange Gabriel (1698—1782) (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

WILLIAM HOGARTH
TESTAMENTUL TIMPULUI*

I

Gravura lui William Hogarth care-l înfățișează pe Chronos murind — gravură în aramă și acvaforte, 260 × 324 mm, semnată — poartă în original pe margine titlul „*Tailpiece or The Bathos*“: „tailpiece“ [1] pentru că a fost concepută ca ultima foaie a unei ediții complete a operelor sale grafice. Georg Christoph Lichtenberg o numește în faimoasa sa „Explicație completă“ a desenelor lui William Hogarth: „*Sfîrșitul tuturor lucrurilor*“ — pe bună dreptate, căci aceasta e ce se poate *vedea* în această gravură și, pe deasupra, pe ultima suflare pe care o expiră timpul ce moare și care se ridică spre cer ca un nor, stă scris cuvîntul „Finis“. Totuși adevărata poantă a ei stă în ceea ce este scris în testamentul timpului, pe care acesta îl ține în mîna sa dreaptă ce atîrnă în jos, ca și în ceea ce este șters din testament. Gravura poate fi de aceea la fel de bine numită „*Testamentul timpului*“. *Nici unul* dintre aceste titluri nu este cel corect, dar toate la un loc circumscriu conținutul ei spiritual, care ne este înfățișat într-o formă și într-o modalitate de expresie curioase.

II

O operă de artă trebuie să fie înțeleasă mai întîi prin ea însăși și abia apoi pornind de la premisele ei genetice. În cazul de față însă este util pentru înțelegerea lucrurilor să procedăm invers, să

Scanned with OKEN Scanner

constatăm mai întîi că stampa *Finis* — cum a observat, primul, Joseph Burke [2] — este metamorfoza grafică și, într-un sens, travestiul unui *concetto* tipic [3] de monument funerar baroc: al tipului de monument funerar cu „*mourant*“ [4]. De fapt este vorba aici chiar de transformarea unui anumit monument funerar, cel pe care prietenul lui Hogarth, sculptorul francez François Roubillac [5] l-a ridicat la Westminster Abbey în 1757 — cu șapte ani înainte de gravura lui Hogarth — pentru generalul William Hargrave [6]. Acolo acest erou militar se înalță cu jumătatea de sus a corpului, din linţoliul său, spre viața veșnică, în timp ce edificiul timpului, piramida, se sfarmă și se prăbușește spre dreapta, iar în spatele lor bărbosul Chronos își frînge coasa de genunchi și moartea se prăbușește în abis: *Triumful nemuririi asupra timpului.* Hogarth a avut ideea glumeață de a pune în locul pe care-l ocupa în monumentele funerare baroce de acest tip eroul defunct — înfățișat în momentul morții sau înălțîndu-se la viață veșnică — însuși timpul ce moare, cu atributele convenționale ale coasei și ale clepsidrei, de a-i pune alături, cum era regula în asemenea monumente, atribute ale „profesiei“ sale pămîntești și de a-i da ca fundal scenic — ca în monumentul lui Hargrave — edificiul ce se clatină și se surpă al acestei lumi. Sînt preluate însă nu numai anumiți „*topoi*“ ai alegoriilor funerare, ci și procedeul obligatoriu al alegorizării baroce, așa cum l-a descris cel dintîi Wilhelm Mrazek: *Personificării*, ca figură centrală, îi sînt *anexate* „*faptele*“ (în text: „*fatti*“) ei, iar „invenții“ secundare trimit, „fac aluzie“ la semnificația (în text: *significatio*) întregului. Aceasta este la Hogarth cu totul alta decît la Roubillac, căci acum moare nu un pămîntean pentru a se ridica la o viață nouă, ci moare definitiv timpul însuși și, cu el, tot ce există în această lume.

III

Muribundul Chronos este un bătrîn urît [7], cu chelie, cu o buclă de păr pe frunte și cu aripi scurte,

Scanned with OKEN Scanner

dar intacte[8]. Felul în care se reazemă pe un trunchi de coloană ruptă și cum stă pe un fundament de piatră cu două trepte lasă să se vadă limpede că la originea concepției se află un monument și totodată că Hogarth face în mod intenționat aluzie la el.

Sub acest fundament, am spune în zona soclului, și în parte pe el stau risipite „operele" sau „faptele" timpului — acolo unde pe monumentul funerar al generalului se află atribute războinice, steagul și toba. În gravura lui Hogarth este vorba de embleme ale omenirii biruite de timp. Întrucît testamentul se referă la ele, ar putea fi numite și „avutul" timpului. De la stînga la dreapta ele sînt: o pungă de bani ruptă; o curea înfășurată pe un calapod de cismar; arcul sfărîmat, a cărui podoabă îl arată a fi arcul lui Amor, cu coarda ruptă; coroana sfărîmată. Peria de ghete și-a pierdut perii. Urmează un capăt de funie, semnul flotei; fragmentul unei flinte, capătul unui bici de călărie, apoi embleme ale artei: o paletă ruptă, gravura arsă, un capitel ionic. În sfîrșit, la marginea din dreapta: restul unei mături uzate, un clopot crăpat, o sticlă găurită. Despre alte trei obiecte vom vorbi mai tîrziu: documentul cu o mare pecete din stînga, cartea deschisă de dedesubt și gravura din dreapta, care începe să se carbonizeze.

Aceste „trofee" ale timpului sînt înconjurate de clădiri aflate în diferite stadii de dărăpănare[9]. În stînga, unde partea de sus a corpului lui Chronos este încă dreaptă, operele sale sînt și ele drepte și sînt construite din piatră: fragmentul unei coloane rupte, dar nu deteriorate; turnul ruinat de biserică al cărui ceasornic solar și-a pierdut arătătorul și din zidurile căruia atîrnă o creangă uscată; în spatele lui Chronos piatra de mormînt cu capul de mort și cu oasele în cruce, dar fără inscripție, „ca vestigiu al unui cimitir" (Lichtenberg). În dreapta o construcție dărăpănată din lemn și cărămidă, cîndva un han; peretele frontal, încă în picioare, dar deja crăpat și găurit, se clatină, grinzi și căpriori căzuți se apropie

Scanned with OKEN Scanner

spre stînga, spre centrul imaginii, ca și scheletul de lemn de forma unei spînzurători purtînd numele hanului: „*La sfîrșitul lumii*“, semnalat cîndva de firma cu globul pămîntesc în flăcări; în aceeași direcție se apleacă doi arbori desfrunziți. În brațul de mare se vede epava unei corăbii, iar mai departe, exact în locul în care se încrucișează diagonalele gravurii, se înalță, intactă, spînzurătoarea cu un om spînzurat. Pe cer, sus, deasupra capului lui Chronos, se sfîrșesc într-un nor armăsarii soarelui ai lui Phaeton, care zace pe spate în carul său, gol și mort, ca o broască moartă. În marginea din dreapta a imaginii stă, întunecată, luna.

O panoramă a „*faptelor timpului*“: el ruinează, sfărîmă, sparge, zdrobește, destramă, distruge; uzează, erodează, face ca totul să se clatine, să cadă, să se prăbușească, să sece, să se sfîrșească, să moară. „Sfîrșitul“ este de fapt termenul generic pentru ruina universală. El își găsește expresia în emblema oamenilor ce pier: regi și cismari, eroi și măturători de stradă, artiști și îndrăgostiți, preoți și cheflii — toți „se sfîrșesc“, ca și atributele și uneltele lor. Frîntă este și coasa lui Chronos, spartă cutia clepsidrei din care nisipul s-a scurs, iar luleaua din mîna sa tocmai s-a rupt. Timpul moare, se sfîrșește.

În aceste formulări imagistice sînt întrețesute și elemente verbale, potrivit principiului baroc al „aluziei“. Le găsim în parte în denumirile englezești ale obiectelor ce se văd în imagine; calapodul se numește „cobbler's *last* („last“ avînd sensul și de „calapod“ și de „ultim“), al curelei de cismar „cobbler's *end*“, al capătului de frînghie „rope's *end*“, al restului de lumînare „candle's *end*“. Pe lîngă acest joc cu cuvintele „last“ și „end“, laitmotivul: sfîrșit, ruină, faliment, apare în imagine și în alt mod. În spatele coloanei de care se reazemă Chronos, se află un act judecătoresc ornat într-un mod tipic englez, ca și cum abia ar fi venit de la Înalta Curte. Inscripția: *Nature bankrupt* anunță conținutul. Marea pecete stă pe o pagină a unei cărți deschise. Pe cealaltă pagină

Scanned with OKEN Scanner

se pot citi jos cuvintele: *Exeunt omnes (Toți ies, pleacă)*. Cartea conține deci o piesă de teatru englezească și este deschisă la ultimul act ce se sfîrșește cu indicația că toți actorii, odată cu sfîrșitul lumii, părăsesc scena (Lichtenberg). La picioarele lui Chronos însă, singurul lucru încă „viu" din imagine, flacăra lumînării căzute pe jos, aprinde deja o foaie gravată, cu titlul „The Times". Vor arde deci și „timpurile"; ele sînt arse „*in effigie*". Foaia este gravura în aramă a lui Hogarth, „The Times, plate 1", din anul 1762[10]. Ea reprezintă un incendiu, al cărui *sensus allegoricus* este pîrjolul războiului. „Flăcările războiului au cuprins un întreg șir de case și au și distrus aproape în întregime mai multe dintre ele. Inscripțiile privitoare la ele arată ce state semnificau în intenția lui Hogarth. Cea din față (dreapta) poartă sfera cosmică (arzînd) și semnifică deci răspîndirea războiului în toate colțurile lumii..." (Lichtenberg).

IV

Compoziția formală: în partea stîngă a gravurii toate elementele se află în poziție verticală[11], în dreapta structurile din lemn se pleacă în genere spre stînga și spre centru, ca și cei doi copaci. Coarda coasei continuă frînt linia ce cade din dreapta sus spre stînga jos; și trupul lui Chronos se prăbușește spre stînga. Deasupra picioarelor lui Chronos capitelul ionic leagă cele două jumătăți ale imaginii; ca fragment *de piatră* el ține de jumătatea din stînga, prin poziția sa oblică însă se integrează în jumătatea din dreapta a imaginii.

Compoziția alegorică: În centru „figura" lui Chronos, în jurul lui ruine, cum prescrie Ripa. În zona soclului, risipite, trofee, respectiv faptele, pe cer soarele (Phaeton) și luna.

Un rol compozițional special îl joacă felul în care motivele se înlănțuie în profunzimea imaginii. Pe foaia aprinsă a lui „Times" se poate vedea arzînd globul pămîntesc, mai departe, deasupra, același glob pămîntesc ca firmă, care a supravie-

Scanned with OKEN Scanner

ţuit ruinei hanului „La sfîrşitul lumii“. Firma atîrnă de un suport în formă de spînzurătoare. Forma lui se repetă, sub firmă, dar mult mai departe în fund, ca spînzurătoare adevărată. Un fel de *Metâbasis eis állo génos*[12]. Corespondenţe concrete, alegorice (globul pămîntesc arzînd ca un pîrjol al războiului, ca sfîrşit al lumii) şi formale (suportul firmei hanului, spînzurătoarea) duc, nu numai în sens spaţial, spre adîncimea imaginii.

V

Dar abia tonul face muzica.

Nimic nu *se petrece* în această gravură. Corabia nu naufragiază, ci zace eşuată, ca o epavă. Phaeton nu cade. Totul *este* (sfărîmat, prăbuşit, sfîrşit). Totul a *trecut*. Totul e de domeniul trecutului, viitor nu mai există, nimic nu se va mai schimba. Totul este încremenit. Singura scînteie a prezentului, a „momentului de faţă“ este lumînarea ce zace pe jos, care arde încă *acum*, dar se va stinge imediat, ca şi foaia de hîrtie, pe care a aprins-o. Celălalt lucru este luleaua lui Chronos care se rupe *în acest moment*.

Totul e fără viaţă. Copacii sînt pleşuvi, desfrunziţi, ca şi planta uscată de pe vîrful ruinii şi cea crescută la picioarele pietrei funerare. Fără viaţă, pustie, este şi zona din ultimul plan. Ultima rămăşiţă minusculă de viaţă — în afară de flacăra lumînării — o reprezintă cele cîteva buruieni pipernicite de la picioarele peretelui hanului.

Sfîrşitul lumii nu este, ca pe firma hanului, un incendiu cosmic, nu este un eveniment, ci haosul total. Nu mai există nici o legătură între lucruri, fiecare există doar „pentru el“. Obiecte emblematice zac peste tot, fără sens şi în dezordine. Nu poţi spune ce legătură era între piatra funerară, fragmentul de coloană şi turnul bisericii, cum stătea suportul de lemn al firmei hanului lîngă casă, cum arăta întregul ansamblu pe care-l constituiau cîndva bîrnele căzute acum.

Totul este înfăţişat cu ariditate şi fără patos. O lumină ştearsă, spălăcită, care nu vine de la Phaeton, ci din dreapta, trece fără vlagă peste lucrurile acestei lumi în ruină.

Scanned with OKEN Scanner

VI

Tot ce se vede, se înfățișează sub semnul „*bathos*-ului". *Bathos* este transformarea sublimului în trivial, chiar în ridicol. Însuși contrastul dintre Chronos, al cărui trup puternic, aproape atletic, nu poartă nici un semn al decăderii, și ruina generală din jur are în el ceva ridicol. Pe lîngă atributele clasice ale timpului, coasa și clepsidra, Chronos mai are un atribut, modern și trivial: luleaua cu tutun, a cărui relație cu timpul se va limpezi mai apoi. Un alt procedeu al *bathos*-ului sînt așa numite jocuri de cuvinte și de imagini — „*puns*". Calapodul și cureaua cismarului, ca și capătul de frînghie — lucruri la care nu se percepe direct starea de ruină — au fost introduse în imagine de dragul acestor jocuri de cuvinte. „The World's End"[13] este numai numele unui han, globul pămîntesc în flăcări doar firma lui macabră.

Alături de aceste glume imagistice intenționate, care produc *bathos*-ul, se află *bathos*-ul — am spune — ontic, pe care-l provoacă timpul însuși, care aruncă la gunoi obiecte sublime (clopotul, coroana, arcul lui Amor, paleta pictorului), odată cu lucrurile ordinare (uneltele lustragiului, ale măturătorului de stradă, ale cismarului). Totul devine „*junk*"[14]. Își capătă aici întruchipare o veche temă a elegiilor poetice ce vorbesc despre deșertăciunea tuturor lucrurilor, despre puterea timpului care nivelează, ruinează și face să decadă totul.

Bathos înseamnă în grecește adîncul, abisul. El a ajuns un cuvînt la modă datorită lui Swift, ca „the art of *sinking* in poetry"[15].

VII

Există în această imagine cîteva elemente subliniate, care pot fi considerate ca puncte de fugă ale perspectivei alegorice.

La orizont se înalță spînzurătoarea: moartea rușinoasă ca *point-de-vue*. Coada coasei arată într-acolo. De spînzurătoare atîrnă ultimul om.

Scanned with OKEN Scanner

Pe cer, exact deasupra ultimei suflări de viață înălțate spre cer a lui Chronos moare atelajul soarelui — expresie cît se poate de concentrată a *bathos*-ului. Armăsarii mitici și conducătorul lor nu se prăbușesc pe o traiectorie eroică, precum o stea ce cade din cer, ci au crăpat sus în atmosferă, ca orice alt animal de pe pămînt, dus să fie jupuit. Transformarea sublimului în ceva comun atinge aici intensitatea cea mai dureroasă.

Pe hîrtia făcută sul, pe care Chronos o ține în mîna sa dreaptă lipsită de vlagă, el lasă moștenire „*all and every atom thereof*“[16] (evident, trebuie completat: al avutului său, al lumii) nu lui Dumnezeu, al cărui nume este șters din testament, ci haosului pe care și-l numește „*sole executor*“[17]. Haosul va avea grijă să fie îndeplinită ultima voință a timpului. Martore sînt cele trei parce: Clotho, Lachesis, Atropos.

Ultimul om spînzurat, carul soarelui oprit pentru totdeauna, testamentul schimbat — concluzia: sfîrșitul tuturor lucrurilor nu este vreun impunător incendiu cosmic, ci nivelarea lor într-un haos „din care spiritul lui Dumnezeu însuși nu ar mai putea crea din nou o lume vrednică de el“ (Goethe).

Întrucît însă în „ultima voință“ a timpului era scris că el lasă moștenire lumea ce-i aparține întreagă fie lui Dumnezeu, fie haosului, timpul — deși muritor — se înalță într-un fel deasupra lui Dumnezeu.

Într-o vreme ca a noastră care stă între două alternative eshatologice: incendiul cosmic printr-o explozie atomică sau asfixierea lumii în deșeurile propriei civilizații, „falimentul naturii“, gravura lui Hogarth este de o stranie actualitate. Și aceasta încă și mai mult prin faptul că divinizează timpul. În ea umorul negru al lui Swift a atins una din culmile sale. Începe „epoca modernă“.

VIII

Replica la tragicomedia „*bathos*-ului“ este idila tihnit comică a unei alte gravuri tîrzii a lui Hogarth, din anul 1761, acvaforte și mezzotinto, pri-

Scanned with OKEN Scanner

mul stadiu, 202 × 173 mm: *Time smoking a picture*[18]. Ea trebuia inițial să fie bonul de subscripție pentru gravura în acvaforte după tabloul *Sigismunda* al lui Hogarth și reprezintă o variație pe o veche temă și anume o temă a picturii neerlandeze: artistul stînd cu spatele spre privitor în fața șevaletului.

Chronos — avînd în mod evident aceeași înfățișare ca în gravura caracterizată prin *bathos* — stă pe o statuie antică sfărîmată și afumă cu luleaua lui un tablou de duzină (în germană: „*Schinken*“, care înseamnă la propriu: șuncă). „Tabloul însuși, cu totul neînsemnat, reprezintă o poiană cu doi copaci. Ca figurație vedem o femeie care cară lemne și o găină moartă“ (Lichtenberg). Că timpul ruinează tabloul, o arată limpede coasa care-l străpunge, ca și inscripția de pe rană *Chrónos gar oû tékton sofós, âpanta d'ergazómenos athenézera. (Nu este un artist bun pentru că pe ce pune mîna se șubrezește)*. Abia inscripția de pe gravură, din dreapta jos: „*As statues moulder into worth*“ (*„Așa cum statuile roase de vreme își sporesc valoarea“*) atrage atenția asupra faptului că procesul distrugător al timpului — în mod paradoxal și, în opinia lui Hogarth, în mod absurd — poate spori pentru amatorii de artă modernă valoarea operelor de artă. Aceștia și atribuie deci timpului un rol pozitiv, ca și verniului spre care arată mîna ruptă din statuie.

IX

Alegoria lui Hogarth a timpului ce moare poartă inscripția: „The Bathos, or Manner of Sinking, in Sublime Paintings, inscribed to the Dealers of Dark Pictures“[19]. Tipărită mai mărunt se află sub ea și explicația următoare: „See the manner of disgracing ye most Serious Subjects, in many celebrated Old Pictures, by introducing low, absurd, obscene often prophane Circumstances in them.“[20]

Aceasta s-a întîmplat și aici. Nu numai că tema „grandioasă“ a „Morții timpului“ este înfă-

ţişată într-un mod care o degradează *(disgracing it)*, dar în imagine sînt introduse obiecte meschine, absurde şi profane, ca, de exemplu, peria de ghete, atelajul lui Phaeton ce-şi încheie pentru totdeauna cursa, luleaua de tutun. Textul ironizează aşadar însăşi metoda folosită de Hogarth în această gravură. Ea este adresată în mod ironic negustorilor de tablouri „întunecate"; întunecat are în acest caz un sens dublu: sens alegoric obscur şi stare întunecată de fumul timpului.

În descrierea pe care o face gravurii concepute sub semnul „*bathos*-ului", Lichtenberg este de părere că şi ea urmăreşte să-i ia peste picior anume pe acei pictori academici care, în efortul lor de alegorizare, cad din sublim în ridicol, cum arată definiţia dată de Swift *bathos*-ului: „*the art of sinking in poetry*". Poate că această presupunere nici nu este greşită, dar ea nu este valabilă decît cel mult pentru o „aluzie" colaterală şi nu pentru „*sensus allegoricus*" prim, care este *bathos*-ul însuşi al vremii.

X

„Timpul ce moare este de altfel ultima lucrare, pe care Hogarth şi-a pus penelul. În timp ce o picta, explica cunoscuţilor săi, că ea va fi ultima; după terminarea ei şi-a rupt paleta şi a aruncat penelul. Unde se află în prezent originalul nu se ştie." (Lichtenberg). Nu cunosc faptele pe care se întemeiază această anecdotă. După ea, gravura ar fi doar reproducerea unui tablou necunoscut, ca şi în alte cazuri la Hogarth. Lucrul este însă puţin probabil, pentru că desenul prealabil, aflat în biblioteca regală din Windsor, este, în mod evident, un moment pregătitor, neîncheiat, în vederea acestei gravuri; presupusul tablou pe aceeaşi temă *(Bathos)* nu ar putea fi decît transpunerea *ulterioară* în pictură a acestei gravuri. „Cu puţină vreme înainte de moarte era încă preocupat de modificări şi adaosuri pe care voia să le aducă acestei opere *(Bathos)*" (J. Burke). Un astfel de adaos este, de exemplu, carul lui Phaeton; modificări pline de sens sînt eliminarea

Scanned with OKEN Scanner

ceasului solar *oblic*, ca și a unui copac înfrunzit din planul median, care nu s-ar fi potrivit cu lipsa generală de viață. Și acestea nu sînt singurele modificări. Observăm cu uimire cu cîtă grijă, mai mult încă, cu cîtă rigoare a organizat artistic Hogarth haosul reprezentat de imagine.

XI

Testamentul timpului este, alături de *Kronos care-și înghite copiii*[21] al lui Goya de la Quinta del Sordo, unul din simbolurile cele mai sumbre ale caracterului ucigător al timpului. Este copleșitor faptul că această gravură a fost ultimul cuvînt și, am spune, ultima voință a unui pictor și moralist totodată.

În gravură *Bathos* predomină elementele meschine, absurde și profane. Ea inaugurează prin aceasta un curs descendent al artei moderne care se apropie, cu „Fin de partie"[22] a lui Beckett, de punctul lui final.

NOTE

* Studiu apărut în limba italiană sub titlul „La morte del tempo", în *Archivio di Filosofia*, Roma 1971, 25—33. Inclus în *Epochen und Werke*, III, Mäander Kunstverlag 1982, p. 213—222.

1 „Piesa ultimă" („tail" = „coadă").
2 *Encyclopedia of World* Art, VII, 680.
3 Aici: idee, concepție; în manierism — la Góngora și Marino — cu o conotație de „bizar, neobișnuit" (n. tr.).
4 „Muribund".
5 Sculptor francez (1695—1738), originar din Lyon, strămutat în Anglia, unde a realizat cîteva remarcabile monumente funerare, dar și modele pentru ceramica lui Wedgwood (n. tr.).
6 Pelican History of Art, *Sculpture in Britain* 1530—1830, by Margaret Whimsey, pl. 82 (A), 82 (B), 83.
7 După Cesare Ripa Saturn este „un bătrîn urît, scîrbos". Saturn este însă timpul: „Și pentru că cei vechi îl priveau pe Saturn ca întruchipare a timpului, ei au înfățișat și timpul ca un moșneag împovărat de ani" — *Iconologia oder Bilder-Sprache (Iconologia sau limba imaginilor)*, Frankfurt 1669.

Scanned with OKEN Scanner

8 După definiția lui Ripa, la termenul „Tempo": „Bătrîn cu aripi. Are aripi conform zicalei: *volat irreparabile tempus (zboară timpul ireparabil)*" — *Iconologia*... ediția de la Roma 1663, retipărită la Hildesheim în 1970.

9 Și aceasta corespunde celor spuse de Ripa la termenul „Tempo": „Stă în mijlocul unei ruine". „Ruina arată că timpul destramă, sfărîmă, consumă și face lucrurile una cu pămîntul". Iconologia, Roma 1663.

10 Reprodusă la Joseph Burke: *Hogarth. William Hogarth — Das graphische Werk (Opera grafică)*, Viena și München 1968, pl. 258.

11 Pe desenul pregătitor pentru gravură se afla încă, întors într-o parte, oblic, în spatele lui Chronos un mare ceas solar fără arătătoare, care nu mai apare în gravură. Desenul este reprodus în lucrarea lui Friedrich Antal, *Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst (Hogarth și locul lui în arta europeană)*, Dresden 1962, fig. 288.

12 „Translație spre altceva", „transpunere în alt registru". (n.tr.)

13 „Sfîrșitul lumii". (n.tr.)

14 „Gunoi". (n.tr.)

15 „Arta *căderii* în poezie", *bathosul* este oarecum sinonim cu „anticlimaxul" (n. tr.).

16 „Tot pînă la lucrul cel mai mărunt" (n.tr.).

17 „Singurul executor". (n.tr).

18 „Timpul afumînd o pictură" (n.tr.).

19 „*Bathos*-ul sau modul de a decădea al picturilor sublime, destinate negustorilor de tablouri întunecate".

20 „Vezi felul în care sînt degradate cele mai serioase subiecte, în multe picturi vechi celebre, prin introducerea în ele a unor aspecte meschine, absurde, obscene, adesea profane (în sensul, cred, de „profanatoare") (n. tr.).

21 Kronos a fost încă din antichitate și apoi din nou în baroc identificat cu Chronos.

22 „Sfîrșitul partidei (jocului)", una din piesele cele mai caracteristice ale dramaturgului contemporan Samuel Beckett (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

DAUMIER SAU „MĂREȚIA ȘI MIZERIA OMULUI"*

I

Cu Daumier caricatura — această realizare caracteristică a spiritului modern (căci posibilitățile caricaturii antice și baroce au rămas limitate) — se ridică la rangul unei arte superioare. Acest lucru nu ar fi fost cu putință, dacă ea nu ar fi pus o problemă care frămîntă în taină și arta mare a timpului: îndoiala și deznădejdea în ce privește ființa însăși a omului, demnitatea și frumusețea lui. Forma satirei în imagini, care dobîndise de la Hogarth încoace o însemnătate socială, este modalitatea prin care această viziune a omenescului se dezvoltă fără nici o opreliște, fiind receptată și de cei pe care ororile unui Goya i-ar fi inhibat.

Tot așa cum, mai de mult, în opera marelui Bruegel, toate imaginile ce se opuneau ideii de noblețe, înțelepciune și sacralitate a omului — țăranii (văzuți ca „*vilains*", ca oameni „urîți", de jos), nebunii și infernul — alcătuiseră laolaltă un tablou de ansamblu al „lumii pe dos", și în opera caricaturală a lui Daumier deformările oamenilor se constituie, însumate, într-un compendiu enorm a tot ceea ce este problematic și ridicol în natura umană. În forma mai blajină a „deziluziei" (în text: *désillusion*), ele îi răpesc omului demnitatea, echilibrul și faima, dezvăluindu-i meschinăria, urîțenia și diformitatea tru-

Scanned with OKEN Scanner

pului și a sufletului. Tipice pentru această metodă a despuierii sînt seriile intitulate „Baia bărbaților“ și „Baia femeilor“. Aceasta este treapta pe care caricatura desființează și Olimpul: de această degradare a omului este cuprinsă, în mod consecvent, și lumea de imagini care întruchipase de-a lungul secolelor idealul de om frumos, superior, divin. Seriile lui Daumier „Physiognomies tragiques“ și „Histoire ancienne“ îi ucid, ca mai tîrziu Offenbach, pe eroii antici printr-un ridicol, din care nu și-au mai revenit de atunci. Nu este de mirare că fapta aceasta a fost considerată de cei rămași fideli antichității ca fiind o nelegiuire herostratică.

În zone mai profunde ajunge acea metodă a desfigurării, care face din om „altceva“, ceva subuman. Ea folosește aceleași registre de care s-a slujit dintotdeauna imaginea infernului și pamfletul politic — execuția *în effigie*[1]. Desfigurarea îl transformă pe om într-o sperietoare, o caricatură, un avorton; într-un animal, o bestie, un monstru, într-un cadavru, un schelet, un strigoi; într-un chip schimonosit, de idol, o păpușă, o marionetă; într-un lucru mort, un sac, un automat. Acțiunile sale capătă aspectul unei comedii, al lipsei de adevăr, al nonsensului, grotescului, al brutalității, obsesiei oarbe și demonicului. „Răsfoiți-i opera și veți vedea defilînd prin fața ochilor voștri, în realitatea lor fantastică și dezgustătoare toate monstruozitățile vii pe care le poate conține un mare oraș. Toate tezaurele înfricoșătoare, grotești, sinistre și bufone, Daumier le cunoaşte perfect: cadavrul viu înfometat, cadavrul gras și sătul...“ (Baudelaire). Celui care nu-i știe semnificația, această formă a caricaturii este inevitabil să i se pară un pandemoniu proiectat în lumea și viața cotidiană.

Infernul acesta dinăuntrul lumii apare totuși de data aceasta sub alte auspicii decît, de pildă, la Goya: în lumea „comicului“. Este o ipostază absentă cu totul la Goya; este de neconceput să interpretezi vreuna măcar din viziunile sale ca fiind „în esență comică“.

Scanned with OKEN Scanner

Desfigurarea însăși nu cuprinde întreaga lume, ci este proiectată asupra rivalului combătut, asupra dușmanului politic înainte de toate, și asupra a tot ce pune în evidență slăbiciunile umane.

Valéry a remarcat pe bună dreptate: „Ridicolul este la Daumier un fel de preludiu al Judecății de Apoi". Ca un nou Dante, Daumier își aruncă contemporanii în bolgii, în bolgii ale ridicolului; cea mai de jos este rezervată principalului dușman politic, uzurpatorului (oricare ar fi); urmează complicii săi: procurorii, avocații, judecătorii strîmbi și profitorii lacomi, « *les rat-à-poils* » (șobolanii). În cea mai de sus se lățește obtuzitatea burghezului de rînd și a lumii acestuia — „meschinăria ridicolă a vieții sale conjugale, toate stupiditățile, toată înfumurarea, entuziasmele și disperările burghezului (în text: *bourgeois*)" — a cărei imagine transfigurată o configurează „Biedermeier-ul" contemporan cu el. Satira lui Daumier părăsește aici tărîmul caricaturii și intră „în domeniul romanului", creînd un fel de replică a *Comediei umane* a lui Balzac.

Afirmația lui Valéry că ansamblul caricaturilor dă impresia unui dans macabru al celor morți moralmente și intelectualmente se potrivește mai curînd pentru caricatura de la începutul secolului al XX-lea — pentru acea vreme în care și arta superioară era atît de adînc preocupată de moarte și de cei morți —, se potrivește pentru Th. Th. Heine, Arnold sau George Grosz, dar nu ține seama de faptul că ridicolul lui Daumier judecă, dar nu omoară, și că sentința sa nu este necruțătoare. Spre deosebire de caricatura de la începutul secolului al XX-lea — crudă, cinică nemaisperînd nimic de la om —, conștiința josniciei omului este compensată la Daumier de o conștiință la fel de puternică a măreției lui. „Defăimările caricaturii sînt compensate printr-un simț cu atît mai acut al măreției omului și al mizeriei lui" spune pe drept cuvînt K. Bertels. Ca nimeni altul în secolele al XIX-lea și al XX-lea, Daumier a văzut, odată cu meschinăria, și grandoarea omului.

Scanned with OKEN Scanner

II

Cînd nu trăiește din capitalul trecutului, secolul al XX-lea nu mai crede aproape deloc în măreția omului. Dar cu cît își pierd mai mult această credință, cu atît mai șubrede devin temeiurile mistice și etice ale unei religii, ale unui stat, capacitatea lor de a conduce o cultură (O. Spann). La Goya nu mai întîlnim nicăieri oameni mari, ei au căzut pradă demonilor. La Caspar David Friedrich Omul dispare într-un panteism impersonal și inaccesibil, de care nu-l mai leagă decît nemărginirea sentimentului.

Este o realizare titanică a lui Daumier faptul că, într-o lume lipsită de credință, a făcut să renască, prin propriile lui resurse, imaginea omului autentic. Și aceasta nu întorcîndu-și privirile spre Renaștere și Baroc, precum contemporanul său situat la polul opus, Delacroix, ci pornind de la propria sa experiență. Eventualele sugestii ale antichității și barocului l-au putut doar ajuta să dea formă concretă propriei sale credințe. Iar această credință și-o sprijină pe umerii Revoluției franceze. Aceasta este o realizare glorioasă, de neuitat și totuși repede uitată; faptul că Revoluția franceză — în opoziție cu imaginea amabilă și răsfățată sau convențională și sceptică, a omului — a reînnoit, după reveriile pastorale și îndoielile secolului al XVIII-lea, convingerea despre grandoarea omului, a proclamat cu o energie nemaiauzită, mergînd pînă la exagerare — evident, mai mult cu mintea decît cu inima —, măreția *tuturor* oamenilor. Precum Claude Nicolas Ledoux, capul revoluției din arhitectură, care considera că toate operele arhitectonice sînt „mărețe", coliba nu mai puțin decît palatul sau monumentul, tot astfel Revoluția a vestit lumii că toți oamenii sînt „măreți". În această privință precursorul lui Daumier pe tărîmul artei, nu în elementele ei formale, este totuși David, pictorul de curte al Revoluției franceze. Dar altfel decît pictorului „marii" revoluții, lui Daumier credința în măreția omului i-o revelează în primul rînd nu făpturile simbolice ale antichității, ci *muncitorul*, „pro-

Scanned with OKEN Scanner

letarul". Existau, este adevărat, unele începuturi în această direcție — prima eroizare imagistică a proletarului ar putea fi socotită a fi portretul *Zarzavagioaicei* (în text: *Maraîchère*) lui David. Dar acesta este încă chipul unui erou individual al revoluției, ca acela al lui Marat ucis sau al lui Le Péletier[2], pe care David l-a pictat cu chipul unui Christ sau al unui erou (în text: *Heros*) mort, portretul acesta fiind apoi expus pe un altar. Abia la Daumier muncitorul ca tip, în anonimatul său, devine eroul propriu-zis, iar lumea lui domeniul central al creației artistului. Convingerea despre măreția acestui om „autentic" este la el — o arată fiecare tușă colorată, fiecare dîră a cretei — nu o doctrină rece, ci o trăire fierbinte. Dragostea lipsită de sentimentalism pentru cei săraci, a căror măreție el o vede în însăși mizeria lor, îi este înnăscută; el este unul de-ai lor și le împărtășește soarta, e carne din carnea lor, suflet din sufletul lor. În opera sa ei sînt coloanele lumii moderne, mai puțin titani decît „atlași", măreți ca figurile mitice ale lui Michelangelo, vrednici de compasiunea noastră cum sînt numai personajele lui Rembrandt.

Acesta este primul din cele trei mari cicluri tematice, care l-au preocupat în permanență ca pictor. În centrul lor stau imagini impresionante desprinse din pustiul marelui oraș: ale spălătoreselor, ale hamalilor, ale sacagiului, ale cărăușului cu roaba, ale edecarilor, ale zidarilor și ale „omului ce merge pe frînghie" — simboluri cu totul neintenționate și tocmai de aceea cu atît mai pregnante. Puțin lipsește ca sacagiul să se transforme într-unul dintre titanii care iau cu asalt Olimpul... Spălătoreasa (în text: *blanchisseuse*) se înalță ca un „colos din lumea subterană a cheiurilor Senei" (Meier-Graefe). Omul de pe frînghie — imagine denumită, dintr-o confuzie romantică, și *Răpirea* — este un fel de simbol mut al „omului dintre cer și pămînt". Li se alătură, mai la margine, chipurile măcelarului, ale muncitorilor ce se întorc acasă, chipul impunător al peticarului — care spune mai mult despre „Lumpenprole-

Scanned with OKEN Scanner

tariat“ decît volume întregi —, lumea vagabondă a saltimbancilor, a luptătorilor, a cîntăreților ambulanți și în sfîrșit a *Emigranților*. Toată această lume are două poluri care le exprimă ființa: la un pol figura proletarului se contopește cu ideea veșnică de dragoste paternă și maternă; aici se află numeroasele imagini ale maternității, așa-numitele „Mame ce-și scaldă copilul“ și chipul zguduitor al muncitorului ce-și sărută cu toată dragostea copilul. La polul celălalt se situează răscoala celor oprimați, *Baricada*.

„Ceva din ființa antichității se regăsește în mod tainic la aceste spălătorese, la acești călători cu trenul sau la călăreții de circ. Obrajii flasci, pungile de sub ochi, pantalonii roși la genunchi și jiletcile boțite devin atribute mitologice“. (Meier-Graefe). „Acela va fi pictorul, adevăratul pictor, care va ști să smulgă vieții actuale latura ei epică, care va ști să ne facă să vedem și să înțelegem, prin culoare sau desen, cît sîntem de mari și de poetici cu cravatele noastre și cu botinele noastre lustruite“. (Baudelaire) Și într-adevăr: în acest sens Daumier este *acel* pictor. Aspectele, lucrurilor lumii moderne: trenul și omnibusul, casa de raport și rigolele de piatră ale orașului capătă proporții mitice, dar se integrează în peisaj și devin de la sine înțelese, pierzîndu-și elementul fantastic, rece și distant, care-i torturează pe decadenți.

Cînd forma amplă, demnă de antici, îmbracă perfect chipul acestor eroi anonimi pe care-i iubește atît, apar capodopere ce vor dăinui mai mult decît tot ce a creat secolul al XIX-lea.

Al doilea mare ciclu tematic, căruia Daumier i s-a devotat cu predilecție, îl constituie oamenii vieții contemplative: *Spectatorii*. În centrul acestui al doilea ciclu tematic se află amatorii de frumos, de artă superioară, modeștii artiști și colecționari, spectatori și auditori capabili, altfel decît esteții, să se scufunde cu trup și suflet în contemplarea frumosului. Imaginile lor sînt tot atît de memorabile și nu mai puțin simbolice decît cele ale lumii muncitoare. Amîndouă se

Scanned with OKEN Scanner

leagă între ele, sînt înfrăţite. Întîlnim aici pe gînditori şi cititori — ca în splendidul *Liseur* —, concentrarea adîncă a jucătorilor de şah. Mai periferic, li se alătură spectatorii de rang inferior, din zona în care contemplarea înaltă devine plăcerea mai joasă de a privi un spectacol, în care privitorul devine „*voyeur*". Mai departe încă li se alătură cei cufundaţi într-o delectare mută: fumătorii, băutorii, băutorii de absint şi, în sfîrşit, la margine de tot, cei ce au timp: *flaneur*-ii şi cei ce călătoresc, oamenii din sălile de aşteptare.

Aceste două cicluri ale unei *vita activa et contemplativa* moderne circumscriu şi evocă cu un minimum de personaje întreaga lume modernă.

III

Echivalentul vizual al experienţei sale umane Daumier l-a găsit, în esenţă, în sinteza dintre Michelangelo şi Rembrandt; el a mărturisit de altfel că la şcoala lor s-a format înainte de toate. De la Michelangelo vine măreţia statuară; în picturile lui Daumier se simte spiritul şi mîna unui mare sculptor, cum de altfel a şi fost. De la Rembrandt, vin nu numai clarobscurul dramatic, ci şi „interioritatea", sentimentul profund, dragostea pentru temele meditative şi, înainte de toate, forma dată tipului de om sărman. *Ecce homo* al lui Daumier, una din puţinele imagini din secolul al XIX-lea cu un autentic conţinut religios, este tot atît de îndeaproape înrudit cu Rembrandt, cît este cu profeţii lui Michelangelo capul Cititorului (în text: *Liseur*), în timp ce în *Fiul risipitor* — această temă simbolică a secolului al XIX-lea — se îmbină trăsături ale lui Michelangelo şi Rembrandt.

Daumier ne oferă unul din marile exemple ce demonstrează posibilitatea unei sinteze, a îmbinării unor trăsături aparent incompatibile prin care să se obţină, să se creeze ceva nou din punct de vedere atît fizic cît şi spiritual. Prin însăşi această putere de sintetizare — care contrastează atît de mult cu divizarea şi izolarea puristă a artelor în secolele al XIX-lea şi al XX-lea —

Scanned with OKEN Scanner

Daumier este lăuntric apropiat de baroc. Înrudirea aceasta se vădește și în faptul că tematica sa „antică“ — ca și aceea a lui Rubens și Jordaens — indică o aplecare spre elementele dinamice, dramatice, bacantice: nu este o întîmplare că puținele sale opere pe teme pur antice înfățișează alaiul lui Silen, ospățul zeilor, satiri, fauni și nimfe. În același context se situează și predilecția sa pentru energia vitală, focoasă, a cailor masivi. Elementul acesta bahic se reflectă destul de frecvent și în temele caricaturilor sale.

În același timp în care, la Delacroix, barocul trăiește, în tematică și în formă, o nouă înflorire, la Daumier el renaște, din spiritul lui Michelangelo și al lui Rembrandt, la o viață proprie, modernă.

Meier-Graefe a înțeles perfect că în opera lui Daumier (1810—1879) și în cea a lui Delacroix (1798—1863) își găsește expresia aproape întreaga problematică lăuntrică a artei de la mijlocul secolului trecut. (A treia mare posibilitate a acestei epoci este întruchipată de un pictor al generației mai tinere, Manet (1833—1883), care se inspiră însă din opera celor trei mari exponenți ai curentelor subterane antibaroce din vremea barocului: Velázquez, Hals și Vermeer.) „Marea artă europeană a secolului al XIX-lea poate fi privită ca un corp bine organizat, care-și creează organe pentru toate funcțiile posibile, pentru mișcare în toate direcțiile frumosului“ — dar, aș adăuga, făcînd aceasta, își dezagregă în profunzime însuși organismul, care-și mai păstrează integritatea doar la mijlocul secolului. „Lucrul cel mai prețios este un dublu organ: Delacroix și Daumier.“ Meier-Graefe îl punea totuși, judecînd dintr-un punct de vedere estetic, pe Delacroix deasupra lui Daumier. „Acesta obține totul din haos, chiar efecte pe care le putem numi cosmice, dar nu multilateralitatea concentrată, strălucirea regească și universalitatea lui Delacroix.“ Într-un anumit sens observația aceasta este justă. Și totuși Daumier îl întrece pe Delacroix într-o privință: Delacroix dă expresie măreției omului, făcînd

Scanned with OKEN Scanner

însă abstracție de mizeria lui; opera lui Daumier le cuprinde pe amîndouă. Este posibil ca, tocmai din această cauză, ea să fi devenit mai fragmentară; este, în schimb, mai umană și mai modernă. A fi așa era pentru Daumier o poruncă morală: „*Il faut être de son temps*“[3].

Secolul al XIX-lea nu a putut păstra această viziune despre om. La Millet mai regăsim ceva din măreția formală a acestei viziuni (cu siguranță sub influența directă a lui Daumier), dar nu și măreția ei lăuntrică; etosul lui Millet este, sufletește, de tipul Nazarenilor[4]. Și la Courbet întîlnim un reflex al măreției lăuntrice, coborît însă din zona mitică în cea pozitivistă. Abia în chipurile de muncitori ale lui Van Gogh (de cele mai multe ori după modelele lui Millet) reapar unele din însușirile lui Daumier, transpuse într-un registru mai blînd. La Egger-Lienz[5] ele sînt prea declarative iar la Hodler[6] devin cu totul exterioare. În genere însă, pictura celei de-a doua jumătăți a secolului și, mai mult încă, a secolului al XX-lea și-a pierdut cu totul credința în măreția omului.

IV

De acest simț al măreției omului, care-și găsește o cuprinzătoare expresie în pictura sa, se leagă în esență și faptul că tocmai lui Daumier i-a fost menit să transforme caricatura într-o artă superioară (după cum, invers, simțul său pentru părțile slabe ale omului face ca și în tablourile sale serioase să se amestece adesea o picătură de umor omenesc). Realizarea sa unică în domeniul caricaturii constă în făurirea unui tip de imagine, care extrage „umorul“ — acest element relaxant și eliberator, care este mai mult decît „comic“ pur — nu doar din temă, ci îl implică în însăși forma ei. Este primul exemplu al felului în care lumea modernă se eliberează de imensa apăsare sub care se află de la naștere — și care transformase, în opera lui Goya, lumea întreagă într-un infern atotprezent.

Scanned with OKEN Scanner

Daumier nu a ajuns de îndată la această formă a imaginii. Pe „lacheii" regelui burghez îi desemna încă, cu obiectivitatea și precizia rece din anii '30, ca un fel de fotografii pentru un atlas fiziologico-patologic al monstruozității etice și intelectuale, în expresia ei fizică — un Cuvier al prostiei, al viciilor și maniilor. Observația are aici ceva din trăsăturile „aspre, întunecate, care-ți strîng inima", pe care Baudelaire le-a găsit pe bună dreptate la Hogarth și care vor constitui elementul definitoriu al caricaturii secolelor al XIX-lea și al XX-lea. O caricatură ca aceea a figurii lui Guizot atinge tragicul.

Daumier a depășit însă această treaptă; în anii în care a întruchipat în micile sale tablouri măreția omului, caricatura capătă și ea o nouă fizionomie. Aplicînd, cu mici deformări, la caricatură *marea formă* a barocului readus la viață — figurile lui Michelangelo și Puget, clarobscurul dramatic al lui Rembrandt, tușa lui Rubens și Fragonard, înflăcărarea lui Géricault —, el îi anulează impresia de apăsare, dar nu și forța expresivă, ridicînd astfel — prin îmbinarea unor factori aparent ireconciliabili — comicul la nivelul sulbimului. Aceasta este o formă a caricaturii pe măsura marii tragicomedii a omului. Pe caldarîmul Parisului contemporan ca și în spațiul alegoriilor atemporale — căci caricatura este *însuși* acel domeniu, în care, în secolul al XIX-lea, alegoria proliferează din belșug, dincolo de serele academice — lumea burgheză apare ca un imperiu gargantuesc populat de ființe fabuloase, diforme și bizare. Se realizează cu aceasta în istoria artelor plastice forma aproape unică a unui umor metafizic.

„Caricatura aceasta este teribilă prin forța ei, dar e lipsită de sarcasm și de venin. În toată opera lui Daumier se simte un fond de onestitate și de bunătate. De multe ori — trebuie să subliniem acest lucru — Daumier a respins anumite motive excelente, de mare efect satiric, pentru că — spunea el — depășeau granițele comicului și ar fi putut de aceea jigni conștiința și demnitatea

Scanned with OKEN Scanner

omului", scria Baudelaire. „Era generos", spunea despre el prietenul său Michelet și același lucru îl afirmă mult mai tîrziu desenatorul Forain. „Daumier", spunea el o dată, „Daumier era cu totul altfel decît noi: era generos". Generos și puternic. Nimeni n-a reușit ca el să lase să se vadă, dincolo de *negările* omului, pe care-l desena *cum ira et studio*[7], dar fără răutate, *poziția* omului. Caricaturile sale apelează la sentimentul nostru, chiar cînd îl rănesc. Iluziile pierdute ale omului invocă imaginea sa primordială pierdută.

În opera sa mai tîrzie Daumier se ridică la acea „poziție specială a umorului, care, singur printre toate fenomenele comicului, ajunge să se situeze la nivelul sublimului" (S. Freud). Baudelaire a înțeles limpede că această înălțime atinsă de comic și la care antichitatea nu a putut accede își are temeiul în conștiința căderii în păcat a omului. „Comicul își dobîndește o valabilitate absolută numai în raport cu omenirea de *după* căderea în păcat".

Între polul stabil al omului curat, al omului divinizat, care nu are nimic comic (întruchipat în *Ecce homo*) și cel al omului total dezumanizat, de un comic înfricoșător *(Inventatorul pustii cu ac:* o *ecce mors et diabolus*[8]*)* se întinde, cu alte tranziții, întregul și vastul tărîm al umanului, al prea omenescului, care le aduce contemporanilor lui Daumier atîta suferință, o suferință de care numai umorul — întemeiat pe conștiința condiției umane — îi poate elibera.

Forma înaltă a ridicolului omenesc o reprezintă pentru Daumier figura lui Don Quijote, cea joasă, figura lui Sancho Panza, amîndouă indisolubil legate între ele, ca două laturi ale aceleiași ființe umane. Ca și Cervantes — a cărui capodoperă a fost biblia lui Daumier —, el a văzut și înțeles ridicolul atît al faptelor obișnuite, *cît și* al celor sublime din lumea aceasta. Numai așa se explică de ce imaginile înfățișînd istoria acestor dioscuri inegali între ei (imagini care sînt mult mai mult decît ilustrații pictate) constituie

Scanned with OKEN Scanner

în ansamblul operei sale cel de-al *treilea* mare ciclu tematic, la care a ținut deosebit de mult. Figura aristocratică a lui Don Quijote reintră în lumea visătorilor, cea plebeiană a lui Sancho în lumea celor ce nu-și pun nici o problemă. În aceste două figuri, pe care nimeni dinainte și de după el nu le-a văzut cu o asemenea forță mitică, Daumier a creat — neintenționat — și cele mai mari simboluri ale epocii „idealismului și materialismului". Nu este deloc întîmplător că tocmai Don Quijote a fost în secolul al XIX-lea și apoi în secolul nostru — pînă la geniala exegeză a lui Unamuno — obiectul atîtor comentarii din partea unor autori germani, ruși, englezi și spanioli. Marea contribuție a Franței la această exegeză — care în epoca aceasta este asemănătoare cu exegeza Psalmilor și a „Cîntării Cîntărilor" în evul mediu și mai tîrziu cu cea a lui Dante — este adusă de Daumier. El a intuit, înaintea lui Dostoievski, măreția și adînca semnificație umană a acestui personaj și, ca și Dostoievski, a înțeles că se află în fața „unei cărți cu care omul va păși la Judecata de Apoi în fața Creatorului".

V

Opera lui Daumier este rezultatul unei munci de rob — munca neobosită de zilier al „foii" litografiate. Daumier a desenat patru mii de litografii, destinate unui public care nu le atribuia nici o valoare artistică. O altă latură a operei sale o reprezintă pictura „pentru sine" (departe de zona expozițiilor, pentru care era creată cea mai mare parte a artei acestei vremi), realizată aproape numai în format mic și foarte mic, adesea nu mai mare decît o foaie de hîrtie sau chiar decît o carte poștală ilustrată. Arta sa este și prin aceasta reprezentativă și simbolică pentru stările de lucruri din secolele al XIX-lea și al XX-lea, în care manifestările cele mai publice — adevărate proclamații — stau alături, în modul cel mai direct, de creațiile cele mai personale — confesiuni discrete.

Scanned with OKEN Scanner

Din această poziție deopotrivă retrasă și ignorată opera sa a ieșit abia tîrziu și treptat. Expoziția colectivă organizată de prietenii săi cu puțin înaintea morții artistului nu a avut răsunetul cuvenit. Ediția din 1892 a Lexiconului Brockhaus nu-i menționa încă numele. În volumul V — elaborat de Lübke și Haack — al *Compendiului de istoria artei (Grundriss der Kunstgeschichte)*, care se ocupă de arta secolului al XIX-lea, Daumier stă încă în umbra lui Millet: „Millet este cel care a statornicit concepția fundamentală a artei moderne". Lui îi sînt consacrate în acest volum șapte pagini, în timp ce lui Daumier îi revin cam de două ori atîtea rînduri, deși se recunoaște că „Daumier a exercitat o influență importantă asupra lui François Millet". Este adevărat că Baudelaire scrisese că Daumier este „un caricaturist de dimensiuni universale" și că el este una din cele mai însemnate personalități nu numai din domeniul caricaturii, ci al întregii arte mai noi. Dar abia Meier-Graefe este cel care, la noi, l-a așezat în conștiința generală, printre geniile artei moderne.

El ne apare astăzi ca inima picturii și în genere a artei plastice moderne. În secolul al XIX-lea există pictori mai mari decît el, dar nici un alt artist care să aibă pentru omul întreg o însemnătate mai mare. Opera sa conține in nuce[9] o adevărată mitologie a timpurilor moderne. El este singurul care a reușit, fără a-l nega, să țină în frîu elementul demonic ce-și făcea apariția. La credința sa în măreția omului el nu ajunge făcînd abstracție de josnicia și ridicolul lui. Punctul culminant al artei moderne îl atinge făcînd vizibile, ca nimeni altul, măreția *și* mizeria omului, ce trebuie iubit și ce este odios în ființa lui. Lucrul n-ar fi fost posibil fără ca între om și operă să existe o corespondență deplină. Și ca om, Daumier este una din figurile cele mai pure și mai viguroase ale secolului al XIX-lea. Autoportretul său spiritual neintenționat cred a-l putea vedea în figura herculeană a păstorului, care îl eliberează pe Oedip — adică pe omul acestei vremi — cu o grijă paternă, din „situația sa absurdă".

Scanned with OKEN Scanner

Amintirea lui trezește un sentiment tot atît de dureros ca amintirea idealurilor pierdute ale tinereții. Ea ne face chinuitor de conștienți de faptul că epoca aceasta — care a putut vedea omul, omul activ și omul contemplativ, așa cum l-a văzut Daumier — a dus la cu totul altceva, decît la ce ar fi putut duce. Nu numai în artă. Și nici un fatalism argumentat „științific" al credinței în evoluție nu ne poate convinge că ceea ce s-a întîmplat trebuia neapărat să se întîmple.

NOTE

* Apărut în volumul *Măreția și mizeria omului: Michelangelo, Rembrandt, Daumier*, la Amandus-Verlag, Viena 1948, p. 57—81. Inclus în *Epochen und Werke* III, Mäander Kunstverlag, 1982, p. 266—276.

1 „În imagine", procedeu magic primitiv, la baza căruia stă principiul numit de sociologi al cauzalității prin analogie (n. tr.).

2 Le Péletier de Saint-Fargeau (Louis-Michel), om politic francez (1760—1793). Președinte al Adunării constituante în 1790. A fost asasinat de un regalist pentru că a votat în favoarea condamnării la moarte a lui Ludovic al XVI-lea (n. tr.).

3 „Trebuie să aparții vremii tale" (n.tr.).

4 Grupare de pictori germani, de orientare pietistă, întemeiată în 1809 la Viena de J. V. Overbeck și F. Pforr. Alături de Overbeck, Cornelius a fost unul din reprezentanții ei cei mai de seamă (n. tr.).

5 Albin Egger-Lienz, pictor din Tirol (1868—1923), înrudit ca stil cu Hodler (n. tr.).

6 Ferdinand Hodler, important pictor elvețian (1853—1918), autor de picturi de o monumentalitate autentică, de o linearitate unduioasă, ecou probabil al „Jugendstil"-ului (n. tr.).

7 „Cu mînie și părtinire" (n.tr.).

8 „Iată moartea și diavolul" (parafrazare a lui *Ecce homo*) (n. tr.).

9 „În germene" (n.tr.).

Scanned with OKEN Scanner

CÎTEVA PĂRERI DESPRE SURSELE ȘI PROBLEMELE TEORETICE ALE ARTEI MODERNE*

„Lumea modernă nu tolerează să i se vorbească despre erorile ei."
I.G. BORREGUERO

„Totul a fost deja spus, dar, întrucît nimeni nu ascultă, trebuie să o luăm mereu de la început."
REMY DE GOURMONT

Ideal pentru istoria artei — opinează unii istorici de artă — ar fi ca o epocă să poată fi înțeleasă exclusiv pe baza propriilor ei păreri despre artă. Pentru arta veche lucrul acesta nu e cu putință decît rareori, aproape niciodată: o excepție o constituie, de pildă, încercarea reușită a lui André Grabar de a folosi texte ale lui Plotin pentru înțelegerea artei antice tîrzii. Altfel stau lucrurile cu arta „modernă", în care reflecția conștientă însoțește producția artistică. În scrierile din epoca romantică, la Hegel și la unii dintre urmașii săi, există pasaje care oferă o adevărată cheie a înțelegerii fenomenului care începuse să se manifeste pe atunci în domeniul artelor plastice și care dăinuie pînă astăzi. Aș vrea să dau cîtorva dintre aceste texte atenția pe care o merită, dar care nu le-a fost acordată. Cine le citește cu atenție, rînd pe rînd, nu se poate să nu-și dea seama, chiar fără alte comen-

Scanned with OKEN Scanner

tarii, cît de mult contribuie la înțelegerea acelei arte „moderne“, căreia-i sîntem încă comtemporani.

Friedrich Schlegel: domnia interesantului și consecințele ei

Pasajul ce urmează se află într-un loc în care nu prea te-ai aștepta să-l găsești, anume în eseul lui Friedrich Schlegel „Despre studiul poeziei grecești“ („Über das Studium der griechischen Poesie“). Jakob Minor a publicat această lucrare în cartea *Friedrich Schlegel 1794—1802. Seine prosaischen Jugendschriften.* Erster Band, Wien 1882, bei Konegen. Studiul lui Schlegel a fost scris în anii 1795/96. Era o operă cu adevărat genială a unui tînăr de douăzeci și patru de ani.

Schlegel își începe considerațiile sale asupra poeziei grecești cu o descriere a situației problematice a „poeziei moderne“, ca un fel de introducere. Citind aceste pagini, te poți întreba mai întîi ce înțelege el prin poezie „modernă“. Mai apoi Schlegel vorbește însă de „*starea actuală a culturii estetice*“ (ca, de exemplu, la pagina 112 a ediției Minor), pe care o zugrăvește în culorile cele mai sumbre:

„*Dacă privești cu egală atenție absența oricărei finalități și supuneri față de legi*“ — deci „anarhie“ — „*a poeziei moderne în ansamblul ei și excelenta calitate a părților, atunci masa ei apare ca o mare de forțe în luptă, în care particelele de frumusețe dezintegrată, fragmentele artei sfărîmate se agită într-un amestec tulbure. Am putea vorbi despre un haos a tot ceea ce este sublim, frumos și atrăgător, care așteaptă ca din vechiul haos din care, cum spune legenda, s-a rînduit lumea, să apară o ură și o dragoste capabile să despartă elementele ce se deosebesc între ele și să le unească pe cele ce se aseamănă.*“

Ceea ce Schlegel descrie ca fiind trăsătura fundamentală a „situației actuale a culturii

Scanned with OKEN Scanner

estetice", este mai mult decît pierderea unui stil unitar. Fenomenul este mai aproape de ceea ce eu am numit „pierderea centrului", iar Max Picard „atomizarea artei"; apare chiar și cuvîntul „haos", folosit atît de frecvent pentru caracterizarea producției estetice moderne. Într-un alt loc (pagina 90) Schlegel folosește și cuvîntul „anarhie": „*Anarhia, atît de evidentă în teoria estetică, la fel ca în practica artiștilor, se extinde chiar la istoria poeziei moderne. În masa ei cu greu poate fi descoperit la prima vedere ceva comun și cu atît mai puțin poate fi descoperită vreo legitate în evoluția ei.*" etc.

Și, totuși, după Schlegel, acest haos aparent are o unitate internă,un principiu comun, ceea ce s-ar putea numi legitatea unei explozii[1]: „*Lipsa de caracter*" apare, este adevărat, ca „singurul caracter al poeziei moderne" (pagina 90), totuși în această anarhie domnește un *motiv* care o produce. Schlegel îl recunoaște „*în orientarea generală a poeziei, ba chiar a întregii culturi estetice a epocii moderne spre interesant*". El opune interesantul frumosului, remarcă, mai mult aforistic, că frumosul se corelează cu obiectivul, interesantul însă cu subiectivul, cu „*receptivitatea individuală, nu rareori cu o dispoziție momentană a acesteia*" și constată că un frumos suprem există, nu însă și un interesant suprem, „*pentru că întotdeauna poate fi găsit ceva încă mai interesant*". Nu mă opresc asupra esteticii pe care o implică asemenea afirmații; ajung însă la pasajul care mă preocupă de fapt.

„*Domnia interesantului nu este altceva decît o criză trecătoare a gustului; în cele din urmă ea trebuie să se autodistrugă. Ea are totuși de ales între două catastrofe de un gen foarte diferit. În cazul orientării precumpănitoare spre* energia estetică, *gustul, tot mai obișnuit cu vechile excitații, va cere altele noi, din ce în ce mai violente și mai ascuțite. El va trece repede la ceea ce este picant și frapant.* Picantul *este ceea ce excită convulsiv o sensibilitate tocită*; frapantul *este un ghimpe asemănător pentru imaginație. Aceștia sînt preves-*

titorii morții apropiate. Fadul *este hrana săracă a neputinciosului, iar* șocantul, *extravagant, dezgustător sau oribil, este ultima convulsie a gustului agonizant.*" (Minor, p. 110 și urm.)

O notă în subsol a lui Schlegel precizează: „*Șocantul are trei subspecii: ceea ce revoltă imaginația* — extravagantul; *ceea ce revoltă simțurile* — scabrosul;; *ceea ce chinuiește și martirizează sentimentul* — terifiantul. *Această evoluție firească explică în chip foarte mulțumitor mersul diferit al artei mai bune față de arta de joasă calitate*". Vedem în zilele noastre aceste consecințe ale interesantului pretutindeni în jur: pe scenele teatrelor, la cinematograf, în toate ziarele, în „*happenings*", în viață.

Nu există pînă astăzi nici o teorie mai bună privitoare la această „evoluție firească" a modernismului spre anarhia estetică, ce se autodistruge în ultima instanță. Teoria lui Schlegel nu indică doar rădăcina acestui proces: interesantul este esteticul ce se proclamă autonom, negînd orice coerență a artei. Ea explică și transformarea esteticului exclusiv în non-estetic.

Suprarealismul secolului al XX-lea are același punct de pornire și aceleași consecințe. Mărturisit deschis, principiul care l-a generat constă în a face abstracție de toate „prejudecățile" religioase, etice și logice, de artă și de frumos.[2]

A stabili la ce fenomene ale poeziei timpului *său* s-a gîndit Schlegel cînd a scris aceste rînduri este o problemă ce revine istoricilor literari. Ceea ce lui Schlegel i s-a părut în vremea sa a fi picant, frapant și șocant, s-ar putea ca nouă, celor de azi, să ni se pară cu totul inofensiv.[3] Aceasta nu face însă nicidecum ca intuiția lui să fie mai puțin profundă și valabilă. Există totuși în vremea lui Schlegel cel puțin *un* artist plastic la care apare cu o uimitoare pregnanță consecința „impulsului estetic", transformarea esteticului mai întîi în picant și în frapant, apoi în șocant cu subspeciile sale — extravagantul și terifiantul: în opera lui Johann Heinrich Füssli (născut la 7 februarie 1742, deci cu exact 30

Scanned with OKEN Scanner

de ani înaintea lui Schlegel), originar din Zürich, dar plecat în Anglia de tînăr —, o operă care arată în chip uimitor de modern și de aceea a și fost redescoperită și prețuită de moderniștii secolului al XX-lea.

După ce a descris astfel *una* din cele două „catastrofe", între care trebuie să aleagă criza, Schlegel o definește pe *cealaltă* în felul următor:

„*Dacă dimpotrivă în tendința gustului precumpănește conținutul filosofic și natura are destulă tărie pentru a rezista zguduirilor celor mai violente, atunci strădania puternică, după ce se va fi epuizat tot producînd în mare abundență interesantul, își va reveni cu violență și va trece la încercări de realizare a factorului obiectiv. Gustul autentic nu este de aceea în epoca noastră nici un dar al naturii și nici doar un rod al culturii; el este posibil numai în condițiile unei mari forțe morale și al unei neclintite autonomii.*"

Și mai departe: „*Domnia interesantului... este o autentică eteronomie estetică în poezia frumoasă...* „*Pare a fi sosit realmente momentul unei revoluții estetice, prin care factorul obiectiv să devină dominant în cultura estetică a oamenilor moderni.*" Totuși: „*Întoarcerea de la arta decăzută la cea autentică, de la gustul corupt la cel adevărat, pare a nu putea fi decît un salt brusc*", nu o înălțare treptată, așa cum a fost decăderea. „*Numai perspectiva sigură a unei catastrofe prielnice în viitor ne-ar putea împăca și liniști în ce privește situația actuală a culturii estetice.*"

Novalis: „Idealismul magic"

Observațiile lui Friedrich Schlegel cu privire la consecințele interesantului au caracterul unei cunoașteri raționale, al unei teorii. Pasajele ce urmează din scrierile lui Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg (2 mai 1722—25 martie 1801), care din anii 1797/98 și-a luat numele de Novalis, au caracterul unei reverii, al unui postulat, al unei rețete. Atenția asupra acestor texte mi-a fost atrasă de cartea lui Ludwig

Scanned with OKEN Scanner

Pesch *Die romantische Rebellion in der modernen Literatur und Kunst.*[4] Însuşi titlul ei arată că, după părerea autorului, „rebeliunea romantică“ continuă pînă în zilele noastre. Această substanţială cărţulie a fost prea puţin luată în seamă. Pînă astăzi, după trecerea a cincisprezece ani, doar foarte puţini au aflat că autorul ei a reuşit, datorită unei înţelegeri aprofundate a romantismului timpuriu de la Jena, să radiografieze latura iraţională a secolului al XX-lea într-un mod care-i priveşte pe toţi cei ce trebuie să trăiască în acest secol. Întrucît rezultatele obţinute de Pesch nu au ajuns încă la marele public, nu-mi rămîne altceva de făcut decît să le repet. O fac în modul cel mai sumar, citînd în parte textual o serie de pasaje (la care trimite numărul paginii din cartea lui Pesch, închis în paranteze drepte). Ele îşi dobîndesc adevărata semnificaţie abia corelate cu teoria lui Schlegel despre interesant şi cu critica ironiei a lui Hegel.

Trei concluzii principale ar trebui să devină astăzi un bun comun:

Mai întîi „*Romantismul a fost o revoluţie de proporţii universale.*[5] Cu el a început o mişcare care determină pînă în zilele noastre politica, concepţia despre lume şi viaţă, ştiinţa, gîndirea şi arta [8]. El a fost o mişcare de eliberare în toate domeniile, dar a deschis şi drumul spre *anarhie*. Pentru întîia oară arta şi-a făcut apariţia ca o forţă destructivă. În romantismul de la Jena, considerat în secolul al XIX-lea de cei mai mulţi ca un interludiu bizar al istoriei culturii germane, vedem astăzi începutul epocii în care trăim.“ [29] Noţiunea de romantism, devenită populară în jurul anului 1810, are un alt sens, care este de fapt o fantasmă inofensivă şi bonomă, reversul acestui moment revoluţionar de ruptură [34].

Pîrghia care declanşează revoluţia totală este doctrina identităţii dintre Dumnezeu, lume şi eu. Toate trei se contopesc într-un fenomen imanent, susţinut de noile ştiinţe fizice şi tehnice [36].

Scanned with OKEN Scanner

Transcendența lui Dumnezeu față de lume și de om este anulată. Pesch a înțeles bine că aceasta reprezintă desprinderea de mai mult de două milenii de gîndire occidentală — exprimată într-o scurtă formulă filosofică ce are forța explozivă a unei bombe atomice spirituale. Omul noii epoci este autonom, eul devine centrul lumii. În ce privește epoca, încă de pe acum cincizeci de ani un istoric de artă, Ludwig Coellen, a denumit-o cu pătrundere epoca imanenței.[6]

În al doilea rînd: *Figura centrală a acestei revoluții universale este Novalis*, poetul „florii albastre", cu fizionomia sa feminină. Gîndurile lui cele mai îndrăznețe s-au născut în anii 1795 și 1796. Sistemul a fost clădit repede, în puțini ani; în 1798 era încheiat și cuprins în scrierile principale ale lui Friedrich Schlegel, Hardenberg și Schelling, la acea dată în parte netipărite încă. [17]

În vremea aceea existau numai patru sau cinci oameni care înțelegeau această grandioasă profeție, fenomenologia secolului următor: printre ei se afla Ritter (descoperitorul galvanismului) și Tieck [35]. Fichte, care declanșase mișcarea, o înțelesese, dar îl înspăimîntase această supralicitare a eului; el a căutat de aceea să strîngă în noi chingi eul dezlănțuit [35]. Novalis avea certitudinea că l-a depășit pe Fichte [19]. El și prietenii săi erau conștienți de răsturnarea revoluționară și mîndri de a-i fi exponenții, pînă la moartea lui Hardenberg cel puțin. A fost ca și cum moartea lui i-a lipsit de însuși centrul de gravitate: mișcarea s-a destrămat repede; unul după altul, adepții ei s-au potolit sau au fost domoliți [29]. Însemnările din ultimii ani de viață ai lui Hardenberg ne lasă să înțelegem că, dacă ar fi trăit mai mult, el ar fi depășit romantismul și în orice caz religia eului ce-i fusese inspirată de Fichte [13].

În al treilea rînd: *Nu există nici un sistem estetic care să se poată măsura în îndrăzneală și „modernitate" cu cel al romantismului timpuriu*

Scanned with OKEN Scanner

de la Jena [59]. Secolul nostru este plin de artă romantică, de felul celei prezise de Novalis.

Hardenberg a dat rețete, pe care „moderniștii" secolului al XX-lea le vor saluta cu entuziasm. Iată trei exemple:

1. „*Narații incoerente, conținînd totuși asociații, ca visele. Poezii — doar sunînd armonios și pline de cuvinte frumoase — dar fără vreun sens și fără coerență — cel mult cu unele strofe inteligibile — ele trebuie să arate ca fragmente ale celor mai diferite lucruri.*" [47]

Cui nu-i vin aici în minte *Ulysses* al lui Joyce sau, și mai mult, *Finnegans Wake?* Te poți însă la fel de bine gîndi și la nu puține produse ale „montajului" sau ale suprarealismului. Cotitura: „poezii doar sunînd armonios și pline de cuvinte frumoase", profetizează „muzica cuvintelor" a lui Mallarmé.

2. Un pasaj din fragmentul de roman *Discipolii din Sais*: „*Percepții care par a fi doar mișcări fine ale unui condei ce colorează sau punctează ori ciudate contracții ale unui lichid elastic*" [33], ne duce cu gîndul la „scriitura automată" (în text: „écriture automatique") și la op-art.

3. În proza *Monolog*, care a fost pentru Heidegger în 1959, în cuvîntarea sa de la Academia din München, punctul de plecare al tezei sale despre limba care se vorbește pe sine, se spune: „*Dacă i-ai putea face pe oameni să înțeleagă că limba nu este diferită de formulele matematice — ele sînt o lume în sine, se joacă între ele, nu exprimă nimic altceva decît natura lor miraculoasă și sînt tocmai de aceea atît de expresive — tocmai de aceea se reflectă în ele jocul ciudat al relațiilor dintre lucruri*" [50]. Și aceste gînduri ne duc la Mallarmé și, transpuse în arta plastică, la Maurice Denis și la teza acestuia, potrivit căreia un tablou constă nu din „imagini", ci numai din suprafețe colorate.

Care este atitudinea fundamentală din care decurg asemenea recomandări? Acestei întrebări Pesch i-a dat un răspuns penetrant. Îndărătul acestei atitudini stă *Teoria științei* (1794) a lui

Scanned with OKEN Scanner

Fichte care, alături de revoluția franceză și de *Wilhelm Meister* al lui Goethe, i s-a părut tînărului Friedrich Schlegel a fi unul din cele trei evenimente epocale ale vremii sale.

Pentru creația artistică, așa cum o concepe Novalis, decisivă devine distincția făcută de Fichte între eul individual și eul „absolut". Acesta din urmă, „Dumnezeul din eu", creează fără a avea conștiința acestui lucru. Cu o astfel de formulă idealismul crede a obține pîrghia cu care ar putea stăpîni lumea și crea lumi noi. [37] Ca și Dumnezeu, artistul poate crea, potrivit concepției romantice, numai în stare de non-reflecție, adică în mod spontan, inconștient.

Această concepție conține, pe jumătate, un adevăr profund. Și Goethe considera că artistul creează „într-un adevărat extaz". Fatal este însă faptul că artistul romantic își îndreaptă conul de lumină al reflecției asupra inconștientului. Între „Dumnezeul din eu" și operă se interpune în orice caz reflecția. Artistul trebuie să recurgă la tot felul de mijloace auxiliare și de trucuri pentru a crea aparența că nu reflecția compune sau pictează, ci non-reflecția [25]. Schlegel și Novalis își imaginează tot felul de mijloace tehnice, mecanice și „chimice", pentru a ajunge totuși la un fel de spontaneitate a creației. Cînd în romanele lui Joyce „viața" se compune pe sine, în realitate reflecția artistului este aceea care inventează cu un efort nemărginit un limbaj menit să dea iluzia că viața este un fel de poet spontan. Și aceasta atît de literalmente, încît în *Ulysses* și, mai radical încă, în *Finnegans Wake* elementele vorbesc, nu ca ființele antropomorfizate din basme, ci în limba lor elementară! [52] Lucrul acesta este totuși cu neputință. „*Se urmărește reprezentarea non-reflecției pe calea reflecției și tocmai de aceea nu se ajunge niciodată la non-reflecție...*" — iată cum descrie Novalis calamitatea [23].

O noțiune centrală a esteticii care s-a dezvoltat pe baza idealismului romantic este „*romantizarea*": „*Lumea trebuie să fie romantizată. Așa*

Scanned with OKEN Scanner

se regăsește sensul primordial. Romantizarea nu este nimic altceva decît potențare calitativă. Prin această operație cel mărunt este identificat cu un cu superior. Romantizez, dînd faptului comun un sens înalt, lucrului cunoscut demnitatea necunoscutului, celui finit o aparență infinită". [47—48] Aceasta însă, observă pe bună dreptate Pesch: este magie. Romantizarea este o noțiune precisă, „teologică", a religiei romantice. Că este vorba aici de o noțiune magică, o dovedește și atitudinea maestrului vrăjitor [7], a prestidigitatorului care dau faptului obișnuit o aparență misterioasă (ca mai sus) [48—49].

Mijlocul cel mai minunat pe care-l descoperă Novalis pentru a romantiza realitatea este *abstracțiunea*: „*Cu cît mai neobișnuită, mai abstractă am putea spune, este ideea, cu cît sînt mai neasemănătoare cu obiectul senzația, denotația, reproducerea, cu atît mai independent, mai autonom*" — și, adăug eu, mai subiectiv — „*este sensul*". Abstracțiunea este astfel privită ca expresie a autonomiei artistice. Obiectele, lucrurile și ființele nu mai au valoare decît ca medii ale eului. Există o forță specială, care reprezintă doar de dragul reprezentării: „*Reprezentarea de dragul reprezentării este o reprezentare liberă. Prin aceasta se sugerează doar că nu obiectul (ca atare), ci eul, ca bază a activității, este cel ce trebuie să o determine*". [27] Novalis numește o asemenea creație artistică „genetică", pentru că preocuparea ei nu o constituie obiectul ce trebuie reprezentat ci creativitatea în sine. El este conștient că o asemenea speculație nu este deșartă, că este vorba aici de arta unei noi epoci. O consecință a metodei „genetice" este necesitatea ca actul spontan să fie repetat, iarăși și iarăși, pentru că el se împlinește nu în obiectul său, ci doar ca act în sine [63].

Cam în același timp Friedrich Schlegel descoperă, ca instrument al magiei poetice, „combinatorica". „*Cine are simțul infinitului și știe ce să facă cu el, vede în el produsul unor forțe ce se desfac și se combină la nesfîrșit, își concepe idealurile cel puțin chimic și rostește, cînd se exprimă*

decis, doar contradicții" [33]. Arta trebuie combinată din contradicții, din elemente ce se opun unul altuia, căci aceasta este calea pe care se realizează lumea. Metoda este împrumutată din natură: artistul se transformă în Proteu, pentru a crea la fel de inconștient, de constrîngător și de ludic ca natura. Novalis numește de aceea această metodă „naturală".

Friedrich Schlegel mai vorbește și despre „confuzia organizată artificial", despre „simetria captivantă a contradicțiilor", despre „alternarea entuziasmului cu ironia", despre arabesc ca „forma cea mai veche, primordială, a fanteziei umane", despre strălucirea „lucrurilor sucite, trăznite", despre ideea bizară ca „factor de dezagregare a materiilor spirituale", despre vorba de duh ca „spirit chimic" [39], sau chiar despre „lipsa sistematică de sistem". Astfel de definiții, remarcă Pesch, au devenit în secolul al XX-lea formule estetice.

Coborîm încă o treaptă și iată că în jocul estetic intră ca instrumente magice *arbitrariul și hazardul*. Opera se produce cu atît mai firesc cu cît artistul creează mai arbitrar. „*Arbitrariul și hazardul sînt elementele armoniei. Lumea arbitrară și întîmplătoare. În ambele situația este aceeași... Alternare liberă a acestor stări. Arbitrariul și hazardul, unul și același lucru*" [46—47]. După Friedrich Schlegel misiunea poeziei este „*să suspende mersul și legile rațiunii ce gîndește rațional și să ne transpună din nou... în haosul originar al naturii umane...*" Și el notează paradoxul: „*...suprema frumusețe, însăși suprema ordine este totuși numai cea a haosului*" [39]. Misiunea artistului romantic este de aceea să creeze haosul pe cale artificială, să producă în mod calculat iraționalul. Cu cît mai irațional creează eul, cu atît mai absolută este creația lui. Este evident aici elementul anarhic pe care-l conține teoria romantică: „*Cu cît mai mare este magul, cu atît mai arbitrare sînt procedeele, spusele, mijloacele sale*".

Este în logica lucrurilor ca în ultimă instanță *delirul* să fie ridicat la rangul de metodă de cunoaș-

Scanned with OKEN Scanner

tere și de creare a lumii. Despre limbajul poetic Novalis spune că el „*face ce-i place cu lumea reală, într-o stare de delir grațios*“ [47]. Pentru a ajunge la cunoaștere, rațiunea trebuie aruncată peste bord. Și Novalis notează: „*Heinrich ghicește sensul lumii — delirul său voluntar*“ [53]. Delirul corespunde sensului lumii. „*Delirul colectiv... devine magic, delir după reguli și în deplină conștiență*“. [55]

Artistul dobîndește astfel o poziție pe care nu a avut-o niciînd înainte. Considerat a fi creator al unor noi lumi, el este dincolo de critică. Arta și artistul au dreptul să se adreseze unui cerc de inițiați și numai lui, să fie, cum spunea Schlegel [80], ezoterici. În practica artistică importante sînt nu mesajul, conținutul și accesibilitatea operei, ci dezvoltarea ei internă, voința ei genuină, căreia-i datorează în exclusivitate existența, în care se complace: „*De undeva de departe, am auzit spunîndu-se: incomprehensibilitatea este o consecință doar a nepriceperii; aceasta din urmă caută ce are și deci nimic din ce ar putea găsi vreodată mai departe. Limba nu este înțeleasă pentru că ea nu se înțelege pe sine...*“ Sînt cuvinte pe care le citim la începutul romanului *Discipolii din Sais* [49—50]. Moderniștii secolului al XX-lea și-au motivat într-un mod similar incomprehensibilitatea.

Această estetică ce s-a dezvoltat pornind de la „idealismul magic“ cuprinde în sine și viața. Ea urmărește permanent un lucru: să realizeze „*vîrsta de aur*“ pe pămînt [47]. Romanticul este un demiurg, aidoma titanului tehnicii. El acționează din proprie inițiativă, necontrolat de vreo instanță. „*Constituirea istorică a unei epoci... este o acțiune religioasă*“. „*Primul geniu care s-a pătruns pe sine a găsit în el germenele tipic al unei lumi nemăsurate... începe cu aceasta o epocă cu totul nouă a umanității, și, pe această treaptă, devine posibilă istoria adevărată sub toate raporturile... Este găsit acel punct din afara lumii*“ — anume eul, care descoperă în sine eul

Scanned with OKEN Scanner

absolut, pe Dumnezeu — „*iar Arhimede își poate împlini acum promisiunea*“ [8].

Friedrich Schlegel recunoaște cu clarviziune în noua epocă epoca *revoluției permanente*, cum de altfel a și devenit — pe plan științific, tehnic, politic, artistic. Aceasta înseamnă însă: haos [83]. Revoluția ca principiu este *anarhie*. De la romantism încoace lanțul revoluțiilor și al rebeliunilor nu se mai rupe [64].

În *Fragmentele* lui Hardenberg este anticipată răsturnarea gîndirii și creației generațiilor ce i-au urmat — în măsura în care ele, orientate în mod conștient în spirit clasic, nu se îndreptau *împotriva* lui [9]. Cu genialitatea ei scînteietoare, cu viziunea ei profetică, cu dicțiunea ei rece, exactă, opera aceasta nu suferă comparație decît cu cea a lui Nietzsche [13]. Opera vieții sale Novalis și-o comprimă în cei șapte ani dintre 1794 și 1801 (anul morții sale timpurii). Nu este întîmplător faptul că imperiul augustan[10] s-a prăbușit curînd după moartea lui Novalis.

Aici, în opera lui Novalis își are originea ceea ce numim astăzi „modern“, ceea ce Schlegel numește „*unitatea lăuntrică a epocii*“, devenită vizibilă în fizică (tehnică și științe ale naturii) și în artă. Aici ne întîmpină pentru prima dată mitul rațional-sentimental al modernității. Animismul cosmic naiv de altădată, concepția religioasă despre lume trebuie recreate pe cale artificială. Acest amestec de calcul, de nostalgie a „vîrstei de aur“, de gîndire muzeală și de titanism idealist este un fenomen, fără de care arta secolului al XX-lea nu poate fi înțeleasă [36]. Răsturnarea aceasta era „modernă“ într-un mod atît de captivant, încît conceptul („modern“) a rămas de atunci și pînă astăzi legat de arta nouă, care a devenit totuși cu timpul o artă veche, nimănui nemaitrecîndu-i prin minte că această artă nouă este împlinirea și culminarea unei evoluții de peste un secol. [57].

Arta secolului al XX-lea se întemeiază în multe privințe cu totul pe estetica idealistă romantică [54]. „În multe privințe“. Căci nu

Scanned with OKEN Scanner

există nici o „avangardă" a secolului al XX-lea care să nu poată fi dedusă din premisele acestei estetici: „arta abstractă" și „arta non-obiectuală" își au rădăcinile în ea, ca și „suprarealismul", ale cărui doctrine estetice concordă literalmente cu cerințele romanticilor, sau ca și teoria „programării frumosului" a lui Bense, ca și „aleatorismul", ca și prețuirea visului obținut pe cale artificială prin mijloace chimice, ca și visele nutrite de „hippies" cu privire la o „vîrstă de aur", ca și comunitățile artistice ezoterice și disprețuirea inteligibilului. Ele pătrund în școală cu cerința „creativității", care nu înseamnă foarte adesea nimic altceva decît a produce în afara oricăror reguli, norme sau tradiții, în deplin arbitrariu: „*arta bunului plac*".

În proclamațiile răsunătoare ale lui Friedrich Schlegel întîlnim, pînă și în accentele lor, același stil în care au fost formulate manifestele fără număr ale grupărilor artistice, textele pentru expoziții, declarațiile estetice ale „avangardiștilor" secolului al XX-lea [29].

A fi văzut și înțeles acest lucru este marele merit al cărțuliei lui Pesch. Cît de triviali și lipsiți de intuiție ne apar, alături de el, apologeții artei „moderne"! Chiar un Arnold Gehlen nu a rezistat ispitei de a da un sens rațional iraționalismului artei moderne. După importanta descoperire a „arhitecturii revoluției" [11] de către Emil Kaufmann, considerațiile lui Pesch, mai critice decît ale lui Kaufmann, aruncă lumina cea mai puternică, pe plan istoric și metaistoric, asupra spiritului „modernismului". Este astfel dezvăluită rădăcina lui irațională, așa cum de aproape cincizeci de ani a fost dezvăluită rădăcina lui rațională.

Hegel: viața ironică și arta ironică

Ceea ce nu a fost abordat încă în lectura scurtelor texte din scrierile lui Novalis, și anume conceptul și metoda *ironiei*, va fi lămurit în cele ce urmează.

Scanned with OKEN Scanner

Textul privitor la aceasta este cuprins în faimoasele *Prelegeri de estetică* pe care Hegel le-a ținut în semestrul de iarnă 1829/30 la Universitatea din Berlin și pe care discipolul său Hotho le-a publicat în anul 1842. Citez după ediția a doua a lucrării, publicată de Friedrich Bassenge, Berlin și Weimar 1965.

Grandiosul pasaj despre ironie al lui Hegel se situează deja pe o poziție de respingere categorică a rontimasmului timpuriu de la Jena. Este totuși evident că Hegel aparținea aceleiași generații — s-a născut în anul 1770 — și că cunoștea din proprie experiență, dinăuntru am spune, ceea ce combate. Prelegerea a fost totuși ținută cu o generație mai tîrziu și într-o cu totul altă situație istorică.

Pasajul este lung și dificil. Față de stilul sprinten, scăpărător, al *Fragmentelor* lui Novalis, dicțiunea greoaie, pedantă și profesorală, a lui Hegel arată ca proza unui Georg Lukács față de cea a lui Cocteau. Succesiunea ideilor se repetă, aceasta însă dintr-un motiv bine determinat și anume pentru că, după definirea în genere a „*ironiei*“, Hegel descrie mai întîi *atitudinea ironică față de viață* a artistului romantic, apoi *producția* artistică a acestuia — le descrie și le condamnă. Pentru înțelegerea problemelor ar fi poate util să ne gîndim de la început la figura de artist și la opera lui Pablo Picasso, care este parcă de pe atunci inclus în descrierea existenței ironice, pe care el a reprezentat-o în chipul cel mai strălucit în secolul nostru.

Nu cred că este nevoie să precizăm că prin „ironie“ nu se înțelegea nici batjocură nici atitudine batjocoritoare — sens fals care continuă să-i fie atribuit acestui termen și în zilele noastre. Mai la obiect este vechea definiție pe care o citim în ediția din 1894 a Brockhaus-ului: „*Ironie*, fel de a vorbi prin care afirmi contrariul a ceea ce gîndești, lauzi ceea ce de fapt consideri criticabil și critici ceea ce ai vrea să lauzi“;

Scanned with OKEN Scanner

Corectă este abia definiția, potrivit căreia ironia este atitudinea subiectului care își afirmă, sieși sau operei sale, libertatea, dar, făcînd aceasta, își anulează totodată, nimicind-o, propria afirmație arbitrară.

Iată acum textul lui Hegel:

„*Din această școală, și mai ales din opiniile și doctrinele lui Friedrich von Schlegel, s-a dezvoltat apoi, în forme variate, așa-numita ironie. Pe una din laturile ei, ironia și-a găsit temeiul ei mai adînc în filosofia lui Fichte, în măsura în care principiile acestei filosofii au fost aplicate la artă.*“ (Novalis a inventat în legătură cu aceasta cuvîntul „a fichtiza“: „S-ar putea naște aici minunate opere de artă, dacă s-ar începe a se fichtiza artistic.“) „*În ceea ce privește legătura mai strînsă a tezelor fichteene cu una dintre ramurile ironiei, nu e nevoie să scoatem, sub acest raport, în evidență decît punctul următor: Fichte stabilește ca principiu absolut al oricărei voințe, al oricărei rațiuni și cunoașteri eul... orice conținut este valabil pentru eu numai întrucît este afirmat și recunoscut de către eu. Ceea ce există, există numai prin eu, iar ceea ce există prin mine, pot la fel de bine să-l și nimicesc din nou... În acest caz însă, eul poate rămîne domn și stăpîn peste toate și nu există, în sfera moralității, a dreptului, a omenescului și a divinului, nimic care să nu trebuiască a fi afirmat mai întîi de către eu și care, tocmai de aceea, să nu poată fi, tot așa, făcut să piară de către eu.*“

Artistul ironic își trăiește astfel viața, anume ironic, cînd nu se vrea legat de nimic și nu admite să i se fixeze vreo limită. (În jargonul modern: el nu cunoaște nici un tabu.)

„*Dar, conform acestui principiu, trăiesc ca artist, cînd toate acțiunile și manifestările mele în general — în măsura în care ele se referă la vreun conținut — rămîn pentru mine numai aparență, luînd forme care stau cu totul în puterea mea. În această situație nu iau cu adevărat în serios nici acest conținut și nici exteriorizarea și realizarea lui. Căci adevărata seriozitate pătrunde în viața*

Scanned with OKEN Scanner

noastră numai datorită unui interes substanțial, unui lucru valoros în el însuși, datorită adevărului, moralității etc., datorită unui conținut care deja ca atare trece în ochii mei drept conținut esențial, astfel încît eu îmi devin mie însumi esențial numai în măsura în care m-am cufundat într-un astfel de conținut, i-am devenit pe măsură în tot ceea ce știu și fac. Pe poziția pe care eul, care afirmă din sine totul și dizolvă totul, este artistul, căruia nici un conținut al conștiinței nu-i apare ca absolut și ca existent în sine și pentru sine, ci i se prezintă ca aparență creată de el însuși și putînd a fi nimicită de el / pe această poziție / *nu-și poate găsi locul o astfel de seriozitate. Desigur, pentru alții, eu ca fenomen, felul în care le apar poate fi ceva serios, întrucît ei mă consideră ca unul care ia realmente lucrurile în serios — dar, crezînd aceasta ei sînt doar bieți subiecți mărginiți și amăgiți, fără organul și aptitudinea necesare pentru a înțelege și a se ridica la înălțimea punctului meu de vedere. Prin aceasta mi se demonstrează că nu oricine este atît de liber ... încît să vadă, în tot ce mai are pentru om valoare, demnitate și sfințenie, numai un produs al propriului său bun plac, prin care le poate sau nu atribui acestora valabilitate, se poate sau nu lăsa determinat de ele sau împlinit prin ele. Și iată că acum această virtuozitate a unei vieți ironic artistice se concepe pe sine ca genialitate divină, pentru care orice și totul este doar o creatură lipsită de esențialitate, de care creatorul liber, știindu-se detașat de toate, nu se leagă, întrucît o poate nimici tot așa cum a creat-o. Cine stă pe această poziție a genialității divine îi privește de sus, cu superioritate, pe toți oamenii, pe care-i declară mărginiți și banali, fiindcă mai consideră dreptul, moralitatea etc. ca ferm stabilite, obligatorii și esențiale. Individul care trăiește în felul acesta ca artist își creează, fără îndoială, relații cu alții, trăiește în societatea prietenilor, are iubite etc., dar ca geniu consideră aceste relații... ca neavînd nici o valoare și se comportă ironic față de ele.“*

Scanned with OKEN Scanner

„*Aceasta este semnificația generală a ironiei geniale și divine, înțeleasă ca o concentrare în sine a eului, pentru care toate legăturile sînt rupte și care trăiește doar în beatitudinea autodelectării*".

„*Dîndu-i-se acum ironiei statutul de formă artistică, ea nu s-a oprit numai la reprezentarea artistică a vieții proprii și a individualității particulare a subiectului ironic, ci în afară de opere de artă înfățișînd propriile acțiuni etc. ale artistului, acestuia i s-a cerut să realizeze și opere de artă pe teme luate din exterior, ca produse ale imaginației. Principiul acestor producții, care nu pot fi plăsmuite cu precădere decît în poezie, este iarăși reprezentarea divinului în ipostaza ironică. Dar ironicul, ca individualitate genială, rezidă în autonimicirea a ceea ce este sublim, măreț, excelent, astfel încît și creațiile artistice obiective vor avea să ilustreze numai principiul absolutei subiectivități, înfățișînd ceea ce are valoare și prețuire în ochii omului ca lipsit de valoare și autonimicindu-se. Așa se explică nu numai că nu se iau în serios dreptul, moralitatea, adevărul, ci și că tot ce este mai înalt și mai bun nu valorează nimic întrucît, apărînd în indivizi, în caractere și în acțiuni, se autoinfirmă și se autonimicește, devenind în chipul acesta propria sa ironie. Luată abstract, această formă atinge aproape domeniul comicului; cu toată această înrudire, comicul trebuie însă deosebit în mod esențial de ironie. Căci comicul trebuie să se mărginească la faptul că tot ceea ce se autodistruge este în sine ceva lipsit de valoare, este un fenomen fals și contradictoriu, cum ar fi, de ex., o trăznaie, o încăpățînare, un capriciu bizar, față de o pasiune puternică sau și numai un principiu presupus solid ori o maximă presupusă fermă. Este însă cu totul altceva să fie înfățișat — într-un individ și prin el — drept lipsit de orice valoare ceea ce în realitate este moral și adevărat, ceea ce în general reprezintă un conținut în sine substanțial. În acest caz, un asemenea individ este nul și vrednic de dispreț, iar arta este pusă în situația de a înfățișa slăbiciunea și lipsa*

Scanned with OKEN Scanner

de caracter. Așadar deosebirea aceasta dintre ironic și comic constă în esență în conținutul a ceea ce este distrus. Dar acest conținut îl formează personaje rele, incapabile, care nu pot persista în scopul lor ferm și important, ci renunță la el și îl lasă să se distrugă în sine. O astfel de ironie a lipsei de caracter iubește ironia. Căci adevăratului caracter îi aparține pe de o parte un conținut esențial al scopurilor, pe de altă parte păstrarea fermă a unui astfel de scop într-atît încît individualitatea și-ar pierde întreaga existență dacă ar fi silită să cedeze și să renunțe la el. Această fermitate și substanțialitate constituie tonul fundamental al caracterului ... Cînd însă ironia este luată ca ton fundamental al reprezentării artistice, ceea ce este cel mai puțin artistic este luat drept principiul adevărat al operei de artă. Deoarece pe de o parte apar în opera de artă figuri banale, lipsite de conținut și de ținută, întrucît ceea ce este substanțial se dovedește a fi în ele lipsite de orice valoare, pe de altă parte apar în sfîrșit și... frămîntări nostalgice și contradicții nerezolvate ale sufletului. Astfel de plăsmuiri nu pot trezi un interes adevărat. De aici și permanentele plîngeri venite din partea școlii ironiei împotriva lipsei de înțelegere profundă, de sensibilitate pentru artă, de geniu, la publicul care nu pricepe înălțimea ironiei, adică plîngeri că publicului nu-i plac aceste lucruri înjositoare, nu-i place ceea ce este în parte nerozie, în parte lipsă de caracter. Și este bine că nu plac aceste naturi lipsite de conținut și pline de dorințe, este o consolare că această lipsă de onestitate și această ipocrizie nu plac și că, dimpotrivă, omul cere ca arta să înfățișeze atît marile și veritabilele lui interese cît și caractere care rămîn credincioase conținutului lor important.“ [12]

Textul acesta este atît de complet încît se poate dispensa de orice comentariu. O corectură îi poate fi totuși făcută: s-a dovedit în vremea ce i-a urmat lui Hegel că principiul ironiei nu se manifestă doar „cu precădere în poezie“, ci își

Scanned with OKEN Scanner

supune și imaginea vizuală și pune în locul operei de artă „obiectul estetic“ și în ultimă instanță „antiarta“ [13].

Tot în jurul anului 1830, Hegel a intuit, cu o perspicacitate care atinge darul profeției, faptul că în epoca „burghezo-industrială“ s-au produs în domeniul pe care-l ocupase pînă atunci arta evenimente fără precedent în istoria universală. El își dă seama că societatea burgheză, devenită industrială pe baza relațiilor de producție și de dominație, este și nu poate să nu fie ostilă artei. Faimoasa lui teză că arta, în sensul menirii ei supreme, era de pe atunci de domeniul trecutului, rămîne valabilă, corect înțeleasă, și pentru noi cei de astăzi. Teza aceasta nu afirmă că arta este *în genere* de domeniul trecutului, că a început o eră „postartistică“, ci că în sensul *menirii ei supreme* — adică în sensul îndatoririlor ei celor mai înalte — ea este ceva ce ține de trecut. Mult mai rar este citată cealaltă observație a sa și anume faptul că în societatea burghezo-industrială arta tinde să se polarizeze: pe de o parte spre polul unei *obiectivități* prozaice, pe de alta, spre polul unei *subiectivități fantastice*: *„Pe de o parte există realitatea concretă cu obiectivitatea ei prozaică, dacă o considerăm din punctul de vedere al idealului, pe de alta subiectivitatea care, cu sentimentele și felul ei de a vedea, cu dreptul și puterea spiritului ei, știe să se ridice la rangul de stăpînă a întregii realități, nu lasă nimic să rămînă cu legăturile lui obișnuite și cu valoarea ce o are pentru conștiința obișnuită și se mulțumește numai atunci cînd tot ce este încorporat în domeniul ei pare, prin forța și poziția ce i le conferă opinia subiectivă, capriciul, genialitatea, a fi dizolvabil, iar pentru intuiție și pentru sentiment dizolvat.“*

După romantism:
Baudelaire și Kierkegaard

Ce se întîmplă cu o artă care desparte forma estetică de ceea ce este drept (*le juste*) și adevărat (*le vrai*) a spus-o, într-un mod asemănător celui

Scanned with OKEN Scanner

al lui Friedrich Schlegel, cu aproape cincizeci de ani mai tîrziu, Baudelaire (1821—1867), ca un fel de autocritică făcută cu o admirabilă pertinență: „*Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus. Absorbés par la passion féroce du beau, du drôle, du joli, du pittoresque, car il y a des degrés, les notions du juste et du vrai disparaissent. La passion frénétique de l'art este un chancre qui dévore le reste et, comme l'absence nette du juste et du vrai dans l'art équivaut à l'absence d'art, l'homme entier s'évanouit; la spécialisation excessive d'une faculté aboutit au néant*“[14] .

Cu cîțiva ani mai tîrziu (1861), tot Baudelaire observă: „*Je veux dire que l'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque*“.[15] Cel ce a scris *Les Fleurs du Mal* știa acest lucru mai bine decît oricine altcineva.[16]

Critica ironiei făcută de Hegel este preluată și aprofundată cu o nouă acuitate de către Kierkegaard (1813—1855): „*Ironia ut infinita et absoluta negativitas est levissima et maxime exigua subjectivitatis significatio*“.[17] *Ironia este plutirea deasupra propriei vieți*“, ea este „*jocul infinit de facil cu neantul*“. De ea ține „*libertatea subiectului de orice l-ar putea lega, starea lui de suspensie (pentru că nu există nimic care să-l susțină)*“. Ironistul îl reprezintă pe omul estetic, pe „egoistul izolat“ care, în marea sa libertate arbitrară, lucid negativă, îndeplinește unica mare cerință a ironiei, principiul ironic al „economiei de schimb“, prin care pînă la urmă se instalează neantul: „reflexul batjocoritor al ironiei“. Kierkegaard arată cu subtilitate „*că în ironie subiectul vrea în permanență să iasă din concret, din realitatea care-i este o piedică și pe care o disprețuiește*“, și în ce fel se ajunge pe această cale la nihilismul poetic și existențial. „*În ironie subiectul se retrage în permanență*“ — și unde oare, în arta plastică, a devenit mai evidentă această retragere din realitate decît în renumitele cicluri de litografii ale lui Picasso (de exemplu cel al taurului), adevărate paradigme ale acestei fugi. „*El (subiectul) îi*

Scanned with OKEN Scanner

contestă oricărui fenomen realitatea, pentru a se elibera, adică pentru a se menține în independență negativă față de tot ce există.“ Se dovedește astfel „*că ironia devenită bun plac atotputernic... are o forță dizolvantă și explozivă*“ [18].

Arta ca limbaj

O problemă a acelei științe care, de la opera lui Baumgarten *Aesthetica acromatica*, Frankfurt an der Oder 1750—1758, se numește estetică, și cu siguranță una din cele mai urgente, o constituie diferențierea dintre artistic și estetic: dintre faptul artistic și cel estetic, dintre opera de artă și obiectul estetic. Este aceasta o problemă care are o importanță nu doar teoretică, ci practică, întrucît abia prin această diferențiere pot fi clarificate confuziile criticii de artă, care ne întîmpină astăzi pe fiecare pagină de ziar.

Primul pas spre rezolvarea acestei probleme constă în a defini ce este de fapt arta, ce este comun unor arte atît de diferite ca pe de o parte dansul, muzica, cîntecul, poezia, spectacolul și pe de alta triada arhitectură, imagine (pictată sau sculptată), ornament, fără a uita arta aplicată (meșteșugurile artistice).

La această întrebare Wladimir Weidlé [19] dă un răspuns ferm, la care subscriem: arta este limbaj, nimic decît limbaj, totuși un limbaj cu structură și caracter specific, altfel decît cel conceptual.[20] Acest răspuns nu este nou, el are o ascendență respectabilă, pînă cel puțin la Bonaventura, deci pînă în secolul al XIII-lea. Totuși faptul că arta este limbaj nu a pătruns în conștiința generală, ceea ce are consecințe foarte concrete.

În ce constă caracterul lingvistic al artei? Ca orice limbă, ca limbile vorbite sau ca acelea care utilizează semne, limbajul artistic are, așazicînd, două laturi. Wilhelm von Humboldt vorbește despre două principii ale limbii [21]: unul care se adresează simțurilor noastre, care poate fi deci auzit, văzut sau auzit *și* văzut și un altul care se adresează spiritului nostru sau sufle-

Scanned with OKEN Scanner

tului nostru sau simultan amîndurora. Aceste două laturi sînt legate între ele într-un mod special, și anume foarte strîns, mult mai strîns decît în limbajul conceptual. Ele se întrepătrund în atare măsură, încît cea mai mică modificare a uneia dintre componente modifică adesea cu totul sensul celeilalte componente. Ele sînt în orice caz inseparabil legate între ele și aceasta nu are nimic convențional (ca în cazul anumitor semne), ci este ceva necesar.

Pentru a demonstra această bilateralitate voi porni de la o operă de artă și anume de la o poezie lirică și voi face cu acest exemplu două experiențe mentale. Prima experiență: Dacă poezia este recitată într-o limbă pe care cel ce o ascultă *nu* o înțelege, latura care se adresează simțurilor iese izolat în evidență: cel ce o ascultă aude tonuri, sunete, serii de sunete, ritmuri, metri etc., și poate avea din contextul lor impresii estetice; el aude o melodie lingvistică fermecătoare sau un ritm interesant, captivant ș.a.m.d. El nu aude însă ceea ce se voia transmis prin aceste sunete; nu aude „conținutul" avut în vedere (*intrinsic meaning*) al operei de artă. Nu este auzită corect nici măcar latura astfel izolată a operei de artă, căci, desprinse de conținutul lor, sunetele, seriile de sunete, ritmurile poeziei răsună altfel, înstrăinate. A doua experiență: Dacă cineva citește o transpunere în proză în aceeași limbă în care a fost compusă poezia, iese în evidență, izolată, cealaltă latură: „conținutul" arid al poeziei, care este însă cu totul altul decît conținutul ei propriu-zis. Te poate emoționa profunzimea unui gînd, a unei reprezentări, chiar a unui sentiment, dar din nou nu ajunge la tine ceea ce voia de fapt artistul să exprime, și în acest caz *opera de artă* a dispărut. Numai atunci cînd sînt prezente ambele laturi, strîns legate între ele într-o intimă corespondență cînd cel ce ascultă (sau cititorul) percepe și înțelege această intimă asociere, opera întreagă este prezentă, conținutul ei este înțeles, ne *vorbește* cu adevărat.

Scanned with OKEN Scanner

În cadrul acestei duble experiențe mentale devine în orice caz perfect limpede că arta este limbaj. Căci despre limbaj în genere Wilhelm von Humboldt a spus: „De la primele ei elemente, făurirea limbii este un proces *sintetic* și aceasta în sensul cel mai autentic al cuvîntului, în care *sinteza creează ceva care nu se afla în nici unul din elemente legate între ele*“ [22]. El adaugă că limba amintește în genere, dar cel mai mult aici, în partea cea mai profundă și mai inexplicabilă a procesului ei, de *artă*.

Ne rămîne să arătăm că elementul care face ca poezia lirică să fie o operă de artă este constitutiv și tipic pentru orice artă, pentru toate artele, atît pentru *operele* de artă, cît și pentru procesul artistic care le dă naștere, că poezia lirică poate fi folosită ca *model* pentru artă în genere. Pentru a arăta acest lucru, este necesară expunerea în prealabil a unei schițe a împărțirii artelor, a sistemului lor natural. [23]

La un pol se află acele arte, care erau în mod real unite în vechea „*mousiké*“ (cum o înțelegeau grecii: poezia, muzica, dansul). Ele apar în spațiul religios și structurează actul cultic: „*dromenon*“. Acestea sînt artele *muzice* și ele se mențin ca atare și după ce unitatea lor realizată în „*mousiké*“ nu mai este decît o amintire. Aceste arte nu au o durată permanentă, pentru că sînt cele mai vii, ele împărtășesc caracterul efemer al vieții. Pentru a trăi, ele trebuie să fie mereu re-produse, „repetate“: drama trebuie „*reprezentată*“, poezia recitată (mai tîrziu numai citită), muzica trebuie „cîntată“, dansul trebuie dansat: toate aceste arte trebuie să fie transmise într-un fel sau altul.

La celălalt pol stă arhitectura. Ea este cadrul sau fundalul durabil pentru acțiunea cultică și pentru artele legate de aceasta; ea este lăcașul imaginii cultice sau al divinității invizibile însăși. Chiar în formele ei secularizate ca este, în liniștea și imobilitatea ei, un simbol al duratei.

Într-o zonă de mijloc se află operele sculpturii și picturii: „imaginile“ (*imagines*). Ca reprezen-

Scanned with OKEN Scanner

tări ele se referă în esența lor la un „eveniment", ca materie plăsmuită ele aparțin lumii artificiale create de constructorul edificiului.

Această schiță a lumii artelor — desigur o schemă, produsă însă nu prin artificii logice, ci întemeindu-se pe experiențe cuprinzătoare — ne scutește de deosebirea elementară făcută între artele figurative și cele nefigurative (Helmut Kuhn). Căci în toate artele acționează, este prezentă „mimesis" (înțelegînd acest cuvînt în sensul său originar, presocratic), și acesta un fapt a cărui recunoaștere o datorăm lui Wladimir Weidlé.[24] Toate exprimă un conținut spiritual — o „concepție", un etos, un patos — și îl reprezintă. Acest sistem natural al artelor ne permite să identificăm diferite tipuri de reprezentare, care merg de la edificiul ce simbolizează cadrul cosmic pînă la actorul care reeditează viața în materia ce-i este proprie. Chiar după ce artele s-au despărțit una de alta, s-au emancipat și secularizat, relația lor în cadrul sistemului natural, devenită invizibilă, se menține totuși. Abia în momentul în care arta se transformă, ca în zilele noastre, în altceva, speciile ei se dizolvă, astfel încît despre un obiect dintr-un „Muzeu al artei moderne" nu se mai poate spune ce este el de fapt.

Oricît de diferite ar fi însă modalitățile de reprezentare sau de exprimare, artele au toate caracterul unui *limbaj*. Lucrul acesta trebuie totuși argumentat pentru diferitele arte, ceea ce vom face în cele ce urmează, chiar dacă, din lipsă de spațiu, destul de sumar.

Să începem de data aceasta cu arhitectura. Grecii nu au cunoscut o muză a arhitecturii, după cum nu au imaginat muze ale sculpturii și picturii. Aceste arte erau incluse în ceea ce ei numeau „*techné*". Gîndirii grecești explicite i-a scăpat faptul că în arhitectură și în artele plastice se poate întîmpla ceva asemănător celor ce se petrec în artele „muzice". Arhitectura are și ea, în măsura în care este artă, caracterul unui limbaj. Un edificiu își poate îndeplini corect scopul, poate corespunde ireproșabil destinației

Scanned with OKEN Scanner

sale, poate oferi satisfacții estetice, poate fi „plin de farmec", fără a exprima totuși direct faptul că-și îndeplinește scopul și corespunde destinației pe care o are [25]. Dar edificiul devine arhitectură numai atunci cînd i se cere „mai mult". În primul rînd exigența trebuie să fie mai mult decît strict materială, trebuie să conțină un element spiritual, în al doilea rînd acest element spiritual trebuie să fie reprezentat și exprimat în mod simbolic. Abia atunci opera arhitectonică *vorbește*. În acest mod se naște din casă templul grec, casa imaginii cultice și a divinității însăși, a cărei prezență strălucitoare este reprezentată și exprimată, deci întruchipată, prin fiecare detaliu ca și prin ansamblul formei tehnice. Cupola de aur a Hagiei Sophia devine imaginea cerului, cerul însuși. Tot astfel tehnicienii gotici creează condițiile pentru a face din catedrală o reprezentare plină de o lumină supraterestră a Ierusalimului ceresc, a cetății lui Dumnezeu, accesibilă nouă, un imperiu de cristal aflat între pămînt și cer. În același fel palatul și parcul din Versailles devin imperiul de lumină al „regelui soare". Ceea ce este valabil pentru arta monumentală a antichității și a Occidentului se aplică, mutatis mutandis [26], și în cazul casei japoneze pentru ceai, construită din material ușor, perisabil (Helmut Kuhn).

Asemănătoare este situația *artei aplicate*. Ca și casa cea mai simplă, unealta cea mai neînsemnată slujește nu numai unor scopuri materiale, ci *spune că* și *în ce fel* slujește și, spunînd aceasta, ea slujește implicit și spiritului nostru (W.). Opere de artă sînt acele artefacte (dintre toate cele posibile), al căror scop, devenit conținut încărcat de sens, este exprimat elocvent în forma lor.

În ce privește *ornamentul*, el este fie unul din mijloacele cele mai importante folosite pentru a se da grai clădirii sau artei aplicate, fie devine el însuși limbaj, care exprimă, folosind foarte puține semne, conținuturi spirituale (W.).

Scanned with OKEN Scanner

Limbaj este și imaginea, atît cea pictată cît și cea dăltuită în piatră. În imagine — în măsura în care e operă de artă — conținutul (tematica, obiectele, evenimentele) este *reprezentat*, încărcătura de idei este însă *exprimată prin această reprezentare*, nu alături de ea. Evident, această expresie este totodată plăsmuire formală, iar forma ce apare constă din culori, linii și raporturi spațiale (sau și numai din ultimele două, fără culoare). Dar forma și conținutul sînt amîndouă limbaj, indispensabil pentru exprimarea încărcăturii de idei. Aceasta, în sine, este *inefabilă*. Dacă ar fi altfel, arta ar fi superfluă (W.).

Situația este similară în *artele „muzice"*. Ce se întîmplă în dans, cîntec și vorbire este *„mimesi"*: reprezentarea devine expresie și expresia permează reprezentarea. În muzică și la fel în dans — în măsura în care se îndepărtează de pantomimă — nu există un conținut, tonurile și seriile tonale, mișcările și gesturile exprimă cu totul nemijlocit ceva de nespus, de necomunicat în alt mod: substanța. Aici este locul în care am putea și poate am fi îndreptățiți să vorbim, în loc de substanță, de etos.

Dacă, deci, toate artele, fiecare în felul ei, sînt limbaj, atunci ele au, ca și limbajul, încă o însușire: toate se adresează unui om sau unui grup de oameni; ele sînt toate, potrivit lui Weidlé, „un cuvînt spus de la om la om". Arta este limbaj, iar limbajul există pentru a fi înțeles. „În orice operă de artă este implicată și ideea platonică a acțiunii ei, așa că incomprehensibilitatea apriorică ar fi un defect etic". (Hermann Broch).

Pentru a se realiza, opera de artă trebuie să acționeze, ea trebuie să fie nu numai văzută, auzită (sau numai citită), ci și înțeleasă. Aceasta înseamnă două lucruri: înțeleasă în esența încărcăturii sale de idei și înțeleasă în structura și articularea sa, în raportul părților cu întregul. Privitorul nu poate și nu trebuie să facă ce vrea cu ea, pentru că opera de artă a fost creată de un alt spirit, nu de al privitorului, pentru că

Scanned with OKEN Scanner

acest alt spirit a comunicat sau comunică în opera sa de artă ceva ce se vrea înțeles. Privitorul trebuie să pătrundă în opera de artă, să se lase „cuprins" de ea. Aceasta se poate întîmpla, pe cale naivă sau prin reflecție. Opera de artă are două vieți. [27]

Orice analiză a formei, ca și a conținutului, este o analiză *lingvistică*. Ea ne este în multe cazuri necesară, dar constituie doar o cale spre scopul urmărit. Scopul este de a percepe corect ceea ce, neexprimabil în alt mod, este comunicat de opera de artă.

Am pus aici în primul plan un aspect al artei: arta ca vorbire, ca limbaj. Există și un alt aspect: arta ca lucru făcut, ca „zămislire" a operei. Simțului nostru lingvistic poate să-i vină greu să vorbească despre un dans artistic ca de „lucru făcut"; nimeni nu contestă însă că dansul poate fi o operă de artă. Arta ca limbaj și arta ca lucru făcut sînt două aspecte complementare, cam în felul în care unda și corpusculele sînt aspecte ale fenomenului fizic „lumină". Dar las repede la o parte această comparație.

Cine nu vrea să confunde opera de artă cu obiectul estetic (despre această confuzie va fi vorba în cele ce urmează) va porni nu de la opera făcută, ci de la „*energeia*", de la forța spirituală care dă naștere operelor și care se face cunoscută în ele, dar nu numai în ele, ci chiar în primii pași spre operă și, dincolo de aceasta, în orice efort și faptă ce țin de ea, chiar dacă nu urmăresc realizarea desăvîrșită a operei. [28]

Corespondențe între senzorial și spiritual

În orice încercare de a înțelege operele de artă în contextul lor de semnificații, progresul constă în a recunoaște că anumite forme și culori (sau tonuri ori sunete) se potrivesc, se acordă între ele și cu conținutul ce trebuia exprimat. A se potrivi, a se acorda înseamnă însă a fi un echivalent concret al altor date senzoriale, dar și al

Scanned with OKEN Scanner

unor laturi extrasenzoriale, sufletești sau spirituale sau sufletești și spirituale totodată.

Lucrul acesta este posibil, pentru că în realitate *există în mod obiectiv* asemenea echivalențe, asemenea corespondențe.[29]

A le percepe este o însușire artistică și artistul își clădește opera pe temelia și cu cimentul unor astfel de corespondențe, firește însă nu doar cu ele. Dar toate celelalte elemente de alt gen, care sînt incluse în ansamblul operei de artă — percepții, reprezentări, idei — nu-i pot fi integrate decît în măsura în care sînt văzute ca trăsături concrete, care se acordă cu temelia ce suportă și cu calitățile ce leagă laolaltă elementele operei.

De ce natură sînt aceste corespondențe? Ele sînt asemănări cu însușirile care pot apărea la diferitele componente ale operei de artă, la cele senzoriale ca și la cele spirituale, și anume în toate straturile operei. „Moale" poate fi un material (ca, de pildă, lutul=clay), poate fi un fel de a-l lucra (cu degetele moi sau cu o spatulă elastică), poate fi forma corpurilor sau a cutelor, poate fi o culoare (albastru moale), poate fi un ritm, melodia unei linii, poate fi o fizionomie, o expresie a feței, o atitudine, un gest, poate fi ceva sufletesc sau spiritual. Această calitate — „moale" — este, de exemplu, trăsătura exterioară dominantă a unui întreg grup de opere europene de artă din jurul anilor 1410—1420; ea constituie fenomenul denumit pe bună dreptate „*weicher Stil*" (fază stilistică) și este, în variante mereu reînnoite, momentul unificator al tuturor operelor ce aparțin acestui stil.

În mod normal acest proces de punere de acord se desfășoară în legătură cu anumite comenzi, cu teme care îi sînt date artistului „din afară" și care îi sugerează de la sine anumite calități concrete sau care sînt modificate de el în sensul unor astfel de calități.

Exemplul ales aici este firește un exemplu deosebit de simplu al unui asemenea acord: Calități de acest fel pot fi combinate între ele într-un

Scanned with OKEN Scanner

mod mult mai complicat sau pot forma, în contraste intenționate, asocieri dintre cele mai subtile și mai bogate. Un accent formal poate fi, de exemplu, compensat prin unul spiritual, un element pictural al imaginii cu unul sufletesc. Ele pot fi aduse în stare de consonanță, dar și, dacă se vrea acest lucru, de disonanță. Aceste corespondențe între elemente asemănătoare, dar diferite ca valoare, au fost numite de Jacob Burckhardt „echivalențe".[30]

Opera de artă ne atrage deci atenția asupra faptului că există calități care pot apărea atît pe tărîm senzorial cît și pe tărîm sufletesc și spiritual, de fapt în domeniile cele mai diferite ale realității. Lucrul nu este însă nicidecum valabil pentru *toate* calitățile. „Roșu", de exemplu, poate fi spus, dacă ne referim la un tablou, numai despre o culoare; n-ar avea nici un sens să vorbim despre o „compoziție roșie" (*qua* compoziție) sau despre un ritm roșu. Calitatea de „focos, înflăcărat" în schimb poate fi atribuită nu numai focului (unde este, ca să spunem așa, „la locul ei"), ci nu mai puțin și unui anumit verde (pe care-l întîlnim, de exemplu, la gîndaci), care nu are nimic de-a face cu focul. Dar „focos" „înflăcărat" poate fi și un cal, un tînăr, o voință, un curaj, o credință, o cuvîntare ș.a.m.d. În funcție de elementul cu care e asociat, însușirea aceasta se modifică — o voință înflăcărată este înflăcărată într-un mod întrucîtva diferit de cel al unei credințe înflăcărate —, calitatea respectivă rămîne totuși în esență aceeași. Astfel de însușiri „transferabile" sînt, de exemplu, pentru a nu numi decît cîteva: „greu" (grea este întreaga lume a lui Michelangelo), voios, grotesc, elegant și nenumărate altele, pentru care limbile noastre nu au denumiri, calități care trebuie circumscrise cu dificultate, deși cel „înzestrat muzic" le percepe în mod inconfundabil. Din dicționarul fiecărei limbi s-ar putea delimita, în cadrul categoriei „adjective", o subcategorie cuprinzînd acele adjective care sînt în felul amintit transpo-

Scanned with OKEN Scanner

zabile asupra unor obiecte ce țin de domenii diferite ale realității.

Aceste calități nu au făcut pînă acum obiectul unor preocupări mai atente deși, pentru cel care le-a observat, luminează lumea din unghiuri cu totul noi. La ceva asemănător se gîndea evident Sartre atunci cînd scria în *L'être et le néant* (*Ființa și neantul*) capitolul intitulat „Despre dezvăluirea existenței prin însușiri".

Să adăugăm cîteva alte observații:

1. Aceste calități apar numai în cadrul unui anumit fel de a vedea lucrurile, deopotrivă senzorial și spiritual, pe care l-am putea numi „fizionomic". Căci și „fiziognomonia" percepe, nemijlocit, în ceea ce e trupesc, laturi sufletești, etice, spirituale.

2. Ele sînt — și a recunoaște acest fapt este esențial — calități *ce țin de obiecte*, nu sentimente. Lucrul acesta este perfect dovedit prin aceea că, spre deosebire de sentimente, ele ies cu atît mai mult în evidență, cu cît atenția se concentrează mai intens asupra lor. Pentru sentimente însă, așa ceva este, după cum se știe, mortal.

3. Ele nu pot fi explicate ca „asociații" și nu sînt nici doar metafore.

4. Numărul lor este nelimitat și, cum am spus, își găsește expresia numai în parte în lexicul limbilor, deși există și limbi deosebit de bogate în asemenea adjective transferabile și diferențiatoare. Astfel de calități pot fi, în măsura în care pot fi denumite în genere, mai curînd circumscrise decît definite propriu-zis, și aceasta de cele mai multe ori prin alăturarea mai multor adjective — dintre care cel ce urmează modifică de fiecare dată întrucîtva calitatea celui ce-l precedă. Ele revelează celui ce știe să le perceapă o nesfîrșită lume *transverbală*.

În viață întîlnim la fiecare pas, într-o formă mai ștearsă, asemenea calități cărora nu le dăm o importanță deosebită decît atunci cînd este vorba de trăsături fizionomice ale „expresiei" (obișnuite sau de moment) a unei figuri sau a unei atitudini, pe care, de la caz la caz, poate fi

Scanned with OKEN Scanner

de importanță vitală să le percepem și să le interpretăm corect. Pentru omul care trăiește în mijlocul naturii sfera acestor însușiri concrete se lărgește enorm. Observarea la vreme a unui semn „amenințător" pe cer îl poate feri pe privitor de nenorocire. Totuși astfel de calități sînt folosite numai în artă ca temelie a unor creații, ele dirijînd procesul de creație și structurînd operele de artă. Ele reprezintă totodată *diferentia specifica* a limbajului *artistic* față de alte modalități ale limbajului.

Operele de artă, astfel văzute, ar fi deci opere a căror unitate și structură se întemeiază pe astfel de corespondențe concrete între calitățile componentelor lor. Intrucît însă obiectul însuși determină ce mijloace artistice sînt corespunzătoare sau necorespunzătoare, folosirea lor de către artist se sustrage de fapt arbitrariului.

Nu trebuie, firește, să ne imaginăm aceste corespondențe ca fiind prea rigide și nici echivalența ca fiind prea statică, întrucît componentele senzoriale nu numai că se modifică reciproc — legată de o altă formă, de un alt obiect, culoarea, neschimbată în structura ei fizică, poate deveni cu totul altceva —, ci modifică și conținutul spiritual, după cum acesta la rîndul său îl modifică pe cel senzorial. Prin cazul model al cuvîntului „poetic" Sieberer a demonstrat pătrunzător dependența dintre sunet și semnificație. [31]

Înzestrat din punct de vedere artistic este cel ce percepe cu putere și în mod diferențiat asemenea calități și știe, am spune din instinct, cum se modifică ele reciproc. Omul „elementar" care resimte pretutindeni, concret, la ființe și lucruri, astfel de „trăsături" — și fiecare om, chiar „cel mai modern", are această capacitate, dacă nu cumva a devenit orb și surd sufletește —, devine artist din momentul în care este în stare să le dea formă. Este artist cel care știe, pe baza trăirii unor asemenea corespondențe, să realizeze opere. Abia în cursul lucrului se verifică dacă

Scanned with OKEN Scanner

mijloacele alese „se potrivesc", „se acordă" cu conținutul de idei imaginat, dacă îi sînt corespunzătoare, dacă poate fi realizat prin ele.

În opera de artă reușită elementele senzoriale, cele sufletești și cele spirituale, devin una. Corespondența devine un fel de identitate (W.)

Capacitatea de a percepe astfel de calități este străveche. Istoric și ontogenetic arta își are rădăcinile în straturi arhaice. Așa cum copilul distinge „trăsăturile expresive" (de exemplu „trist") mai devreme decît culorile, tot astfel ceea ce îi furnizează artei materialul și totodată principiul ei unificator (acea prima materia, asupra căreia lucrează apoi procesul formativ în cadrul căruia intervin și momente anterioare lui), este localizat în centre mai vechi și mai profunde. Arta nu doar crește pe acest sol, ci rămîne durabil înrădăcinată în el. Ea întruchipează de aceea, cum a observat just Erich Rothacker, o latură arhaică a umanului, dar nicidecum o latură depășită. În artă și prin artă omul își creează o ambianță (în text: milieu), în care acest strat adînc, permanent viabil, al sufletului și spiritului său global se poate mișca în mod firesc.

În aceasta stă enorma însemnătate a artei într-o lume ce devine tot mai mult conceptuală și rațională. Dar tot acest fapt explică de ce arta o duce greu într-o asemenea lume, de ce ea începe să dispară sau se transformă tot mai mult în ceva ce seamănă încă la suprafață cu arta „veche" — și se numește încă artă —, dar în realitate este cu totul altceva.

Operă de artă și obiect estetic

Dacă la operă de artă facem abstracție de tot ce depășește posibilitatea de a fi perceput exclusiv pe cale senzorială, îi anulăm prin aceasta caracterul de limbaj. Opera de artă este redusă la a fi un obiect estetic, iar actul artistic este înțeles greșit doar ca act estetic. Poezia ascultată de mine

Scanned with OKEN Scanner

într-o limbă ce-mi este străină nu mai este pentru mine o operă de artă, ci doar o experiență estetică.

În orice operă de artă este inclus *și* un obiect estetic, cel puțin unul, cel mai adesea mai multe. Opera de artă și obiectul estetic sînt nu numai categorii cu totul diferite, rezultate cu totul diferite ale unor activități umane, ci ele cer și să fie judecate după criterii cu totul diferite.

Auzim mereu spunîndu-se că realizarea artistică se decide în esență în „forma" operei de artă — deci pe latura „estetică" — și o asemenea afirmație nu este incorectă. Este însă fals să credem că realizarea artistică depinde *numai* de „formă". Dacă ar fi așa, atunci realizarea artistică a unui anumit tablou, de pildă, ar fi înțeleasă în starea ei cea mai pură, făcînd abstracție nu numai de ceea ce tabloul reprezintă („conținutul"), ci și de ce vrea să exprime și să comunice („încărcătura de idei"). O asemenea situație este creată dacă, răsturnînd un tablou de tip vechi, îl privim doar ca o alcătuire autonomă de forme, culori și relații spațiale. Artistului îi este în orice caz permis să adopte un asemenea punct de vedere într-un scop anume și la momentul potrivit. O experiență tipică a pictorilor (dar abia în timpurile mai noi) este tocmai această răsturnare a tabloului în cursul pictării lui pentru ca autorul să se convingă dacă textura structurii cromatice este deja „densă" (nu are vreun „gol") sau dacă ea „trăiește" etc. Altceva este însă dacă pictorul nu vrea deloc să mai renunțe la acest punct de vedere și ca atare vede și-și plăsmuiește lucrarea de la început pînă la sfîrșit *doar* ca obiect estetic. Cine o apucă pe acest drum ajunge pe nesimțite, dar în mod inevitabil, să confunde opera de artă cu obiectul estetic.

Ca să apară opera de artă, important este cu totul altceva: anume măsura în care reușește tentativa de a găsi și de a plăsmui echivalențele concrete pentru un conținut de idei imaginat. Realizarea artistică, frumusețea artistică însăși constă în *corespondența* dintre aceste două laturi. Lucrul acesta l-a formulat lapidar Bonaventura [32]:

Scanned with OKEN Scanner

un tablou este numit „frumos“ într-un dublu sens. Mai întîi dacă este bine făcut *(și bene protracta est)*, adică dacă este „în sine“ bine organizat; aceasta este latura estetică a tabloului. În al doilea rînd, dacă *ceea ce intenționa să spună* este bine reprezentat (*illum ad quem est bene representat*; Bonaventura spune „*illum*“, eu spun, mai general, „*illud*“). Și el adaugă ca exemplu „Astfel o imagine a diavolului este frumoasă, dacă exprimă bine caracterul dezgustător al diavolului“. Tot așa, după un anume Fulco, care scrie la începutul secolului al XII-lea, capul unui Marte antic este frumos tocmai datorită caracterului său înspăimîntător, ororii fascinante pe care o exprimă. Oroarea însăși îi dă conținut. *(Horrendum caput et tamen hoc horrore decorum. Deformis formae forma quod apta foret).*

Cu greu se poate spune mai bine ce este important în opera de artă. În ea există o corespondență perfectă între *ce se voi a spus* și felul în care intenția este *reprezentată și exprimată.* Subiectul nu este Marte în sine, ci o anumită *idee* despre Marte a artistului necunoscut; *ea* este *conținutul* sculpturii, pe care aceasta îl redă concret.

Obiectele estetice — de exemplu așa-numitele tablouri și sculpturi „abstracte“ sau „non-obiectuale“ etc. — își au, ca produse artistice de un tip *propriu*, un loc relativ justificat alături de operele de artă. Ele pot fi bine organizate în sine, pot avea un nivel formal înalt (nivel formal în sensul în care în grafologie se vorbește despre nivelul formal al unei scrieturi), o viață formală specială, pot conține idei și invenții formale și cromatice convingătoare; pot avea un farmec, o fascinație, chiar, în felul ei, frumusețe. Singurul lucru este că nu trebuie confundate cu operele de artă.

Această confuzie este greșeala fundamentală a unor, ba poate chiar a celor mai multe teorii de artă: *iluzia estetică.* [33] Ea apare aproape întotdeauna cînd este vorba despre artă în faptul că între noțiunile „operă de artă“ și „obiect estetic“ se pune semnul egalității. Cine pronunță astă zi

Scanned with OKEN Scanner

cuvîntul operă de artă, *Kunstwerk*, *oeuvre d'art*, *work of art*, se gîndește aproape întotdeauna doar la obiecte estetice. (W.)

A fost nevoie de un timp surprinzător de lung, cincizeci de ani, pentru ca această iluzie estetică să fie limpede înțeleasă ca atare. Conferința lui Wladimir Weidlé din anul 1960, „Artă și limbaj", a făcut epocă. Ea a pus bazele unei critici a artei și antiartei actuale. Critică vine de la „*krinein*", a deosebi. A *nu* deosebi ce este operă de artă și ce obiect estetic, este necritic.

Iluzia estetică acționează și atunci cînd sînt judecate opere ale artei *vechi* și ea nu le face dreptate. „Văd tot atît de fals un Tițian, de exemplu, dacă mă delectează doar splendoarea lui cromatică, ca și atunci cînd admir doar frumusețea feminină sau frumusețea peisajului pe care le reprezintă. Ca să nu mai vorbim de nenumăratele reproduceri fotografice de opere de arhitectură și sculptură, care falsifică fără milă opera de artă, tocmai pentru a-i oferi privitorului un obiect estetic deosebit de frapant!" [34]

Iluzia estetică acționează de la începutul secolului nostru într-o tot mai mare măsură în procesul conceperii și făuririi de obiecte estetice. Apare astfel, alături de artă în sensul ei vechi, ceva nou, pentru definirea căruia s-a căutat multă vreme un nume. În deceniul al șaselea Karpa a vorbit despre o „artă dincolo de artă", eu am folosit cu titlu provizoriu denumirea „paraartă" (sau chiar „artism"), dar abia Weidlé a găsit termenul potrivit: „obiect estetic". Nu este cu siguranță o întîmplare că în aceiași ani în care primele obiecte estetice au început să facă concurență operelor de artă, în 1904, un estetician uitat între timp, Stephan Witasek a definit arta într-un mod care corespundea perfect noii practici: „Arta este activitatea umană orientată spre crearea unor obiecte capabile să aibă un efect estetic favorabil". [35] Totuși abia în deceniile al șaselea și al șaptelea, cînd obiectele estetice au început să alunge din muzeele de artă modernă operele de artă, o distincție a devenit indispensa-

Scanned with OKEN Scanner

bilă. Din motive lesne de înțeles, ea nu s-a încetățenit însă pînă astăzi. Denumirea de „operă de artă“ dă artefactului un prestigiu (și prin aceasta o valoare comercială) pe care cea de „obiect estetic“ nu le are. Și aceasta cu toate că în zilele noastre înșiși producătorii de obiecte estetice le dau adesea această denumire.

Probleme ale aprecierii artei moderne

Situația în care se află omul nu poate fi judecată decît prin comparația cu o imagine exemplară, valabilă, a omului. Tot astfel situația artei — în ansamblul ei sau pentru fiecare operă de artă în parte — poate fi apreciată numai în raport cu o idee valabilă despre ce este opera de artă. Pentru a judeca arta, trebuie să ai o idee clară despre ce este și ce trebuie să fie opera de artă. Critica de artă și istoria artei trebuie să se întemeieze pe o teorie profundă și solid argumentată a operei de artă.

...Este indiscutabil că teoria despre om, ca și teoria despre artă au făcut progrese însemnate și au mers mult mai în adîncime. Rezultatele obținute nu au devenit totuși un bun comun, nu au fost toate integrate în cunoașterea științifică. [36]

Ceea ce este neapărat de reținut e faptul că — așa cum esența omului este aceeași în toate epocile — și esența artei este aceeași în toate epocile, oricît ar fi de diferite manifestările ei. În schimb, primejdiile care o pîndesc sînt diferite de la o epocă la alta, în funcție directă de problemele pe care și le pune arta de fiecare dată.

Nu este posibil să apreciem la justa ei valoare arta vremii noastre dacă folosim pentru aceasta nu un criteriu valabil în genere, ci unul valabil doar pentru o anumită epocă. Și totuși în practică lucrul acesta se întîmplă mai întotdeauna.

Arta nu trebuie apreciată în funcție de o anumită „fidelitate față de natură“ sau de „corectitudinea“ reprezentării. S-a stabilit de mult că este o eroare să crezi că arta imită natura sau

Scanned with OKEN Scanner

chiar că o „stilizează". Atunci cînd obiectul reprezentării artistice este lumea suprasenzorială, care nu e de domeniul experienței concrete, exigența fidelității față de natură ar fi lipsită de sens; într-un asemenea caz problema ce se pune este de a evoca sau revela această lume suprasenzorială prin semne imagistice de un anumit tip. Tot atît de absurd ar fi, de exemplu, să pretinzi, atunci cînd subiectul reprezentat artistic este din lumea visurilor, ca opera respectivă să corespundă cu realitatea de toate zilele. A aprecia asemenea orientări ale artei secolelor al XIX-lea și al XX-lea cu criteriile formelor artistice din secolele al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea, care năzuiau (într-un anumit fel) să redea fidel natura, ar fi cu totul nelalocul lui și ar duce la o înțelegere la fel de greșită a realizărilor acestei epoci ca în cazul în care arta evului mediu ar fi apreciată după criterii ale epocilor antropomorfe. Mulți dintre cei care sînt dispuși să admită acest lucru pentru miniatura ottoniană, șovăie să-i recunoască valabilitatea pentru arta „îndepărtată" de natură a zilelor noastre.

Arta secolelor al XIX-lea și al XX-lea a realizat lucruri extraordinare tocmai în acest domeniu, al elaborării unor noi mijloace artistice adecvate unor teme noi și nemaivăzute. Trebuie să ținem seama de acest lucru și „să admirăm ceea ce pe plan moral le-a dat acestor artiști, de cele mai multe ori neînțeleși și suspectați, forța de a-și urmări idealurile lor artistice mai curînd decît să se lase seduși de ispitele comode ale spiritului vremii" (Von Einem), al cărui ideal era fotografia în culori. Este de asemenea un semn al marii arte felul în care sînt înălțate în sfera vieții, a ordinii, a frumuseții și a umorului aspectele cele mai inerte, mai haotice și mai respingătoare.

Aceste realizări specifice ale secolelor moderne trebuiesc privite în mod pozitiv, chiar dacă trebuie să admitem că epocile antropomorfe ale istoriei artei, cea greacă, goticul, Renașterea și barocul au fost epoci favorizate ale artei, favorizate prin legătura caldă dintre elementul uman și valoareal

Scanned with OKEN Scanner

artistică, factori care în secolele al XIX-lea și al XX-lea se află unul față de altul într-o poziție ostilă, ireconciliabilă.

În general operele de artă nu trebuie judecate după ceea ce reprezintă. A considera reprezentarea urîtului ca neartistică este o eroare larg răspîndită prin cei cu idei mărginite, care nu vor să admită că și ceea ce este urît și înfricoșător poate fi redat „în lumina frumosului" — deși ar fi de ajuns să ni-i amintim în acest context pe Grünewald, Bosch și Bruegel. Acestei erori i se adaugă acea „concepție teribil de mediocră, potrivit căreia arta are misiunea să facă poezie din proză, să înfrumusețeze ceea ce este de fapt urît sau indiferent". Această concepție ține încă întru totul de spiritul epocii, pe care o respinge. Căci „artistul care vrea să reprezinte frumosul în sine, să picteze tablouri frumoase, să facă muzică frumoasă, merge spre un eșec care-l poate determina, ca reacție, să reprezinte urîtul în sine, să picteze tablouri urîte, să facă muzică urîtă. Este o experiență, de care din nefericire nu am fost cruțați".

Arta intră într-o mare confuzie și eroare dacă, lăsîndu-se condusă de experiența și de faptul de netăgăduit că frumosul este domeniul în care își are viața ei tainică, trage concluzia că trebuie să creeze, să făurească direct „frumosul", „să materializeze strălucirea în loc de a transfigura materia.

Pentru aprecierea artei criteriul „pur" artistic nu este suficient. Acest pretins criteriu „pur" artistic, care face abstracție de om (singura justificare a artei), nu ar fi un criteriu realmente artistic, ci unul doar estetic. Iar folosirea unor criterii pur estetice este și ea încă una din trăsăturile inumane ale acestei vremi, căci implică proclamarea autonomiei operei de artă care își ajunge sieși, făcînd abstracție de om: „*l'art pour l'art*"."

Cînd s-a ajuns aici, devine posibilă o artă antiumană și, în ultimă instanță, diabolică sau nihilistă, care în mod practic nu poate fi decît

Scanned with OKEN Scanner

foarte greu deosebită de arta autentică pe baza criteriilor estetice, dar care poate fi ușor deosebită de aceasta prin lipsa ei de valoare umană. Această artă, care se situează în afara umanului, exercită o puternică fascinație asupra spiritelor timpului nostru. Iar atîta vreme cît place ca imagine ceea ce este în esență o negare a umanului, confuzia domnește din plin și este adînc înrădăcinată.

În această situație, punctele culminante ale artei secolelor al XIX-lea și al XX-lea se află întotdeauna acolo unde, în pofida acestor noi și nemaivăzute primejdii de care e înconjurat omul și universul lui, este păstrată nealterată, „*reînnoită*“ totodată, ideea omului în artă. *Arta secolelor al XIX-lea și al XX-lea este mare și puternică atunci cînd poate ține încă teritoriul nou descoperit al extraumanului — „the waste land“ — într-un echilibru tensionat cu ideea nealterată a umanului.* Lucrul acesta poate fi realizat în forme diferite. *Marile genii ale vremii sînt acei artiști care nu au ocolit noul*, care nu au încercat să fugă de pericol ascunzîndu-se în vreo „găoace“ sau să mascheze prin forme goale acest extrauman care le era „dat“ în mod ineluctabil, ci care, în mijlocul presiunilor și tentațiilor spirituale ale unor viziuni primejdioase — suferind și ajungînd uneori aproape de culmile disperării —, au dus cu ei, trecînd peste abis, imaginea omului. Un mare exemplu este în acest sens Daumier, un altul van Gogh — dar ar fi nedrept, gîndindu-ne numai la acești mari artiști, să-i uităm pe ceilalți la care păstrarea umanului nu este atît de evidentă, nu este o flacără, ci doar o scînteie.

Artiștii se mișcă în secolele al XIX-lea și al XX-lea pe o potecă foarte îngustă. Într-o parte îi amenință prăbușirea în ceea ce este doar interesant, căutat și bizar, adică în ceea ce nu este artă, în cealaltă eșuarea într-o frumusețe sterilă și neadevărată, găunoasă și doar *simulată*, care nu este nici ea artă.

Scanned with OKEN Scanner

Numai spiritelor puternice le este dat să poată merge pe o asemenea potecă; spiritelor mărunte le lipsește, pentru a putea face acest lucru, siguranța lăuntrică.

Iată de ce, în secolul al XIX-lea, geniul dobîndește o cu totul altă însemnătate decît în secolele precedente. Geniul singur trece, cu imaginea tot mai greu de păstrat a omului, prin toate primejdiile vremii. „Noțiunea de „geniu", conturată pentru întîia oară în secolul al XVIII-lea, începe de aceea să capete în epoca aceasta obosită un timbru special ce ține de însuși destinul nostru. El a devenit o necesitate absolută, fără de care nu putem reajunge la noi înșine". [37]

O justificare a orientărilor extreme ale artei moderne o constituie eșecul acelor orientări conservatoare care, în secolul al XIX-lea, au cultivat sau ar fi trebuit să cultive imaginea omului. „Binele" însuși a devenit insipid, pierzîndu-și forțele creatoare. Banalitatea și platitudinea „binelui" a stîrnit ca reacție afirmarea cu o acuitate mai intensă și cu o pasiune mai puternică a „răului". În „rău" se urmărea găsirea unui antidot împotriva obișnuinței (care-și pierduse orice fior transcendent și se complăcea într-o meschină mulțumire de sine). „Putem observa adesea că mișcările determinate de ură și de dușmănie, mînate de patimi obscure și de energii demonice, sînt mai active, mai interesante decît mișcările impulsionate de motive ale binelui — ale unui bine insipid, care și-a pierdut energiile creatoare, devenind rece și fad... Simțim în schimb intensitate și acuitate în curentele revoluționare care apar, în primele ciocniri dintre romantism și clasicism, în noile orientări ale artei..." [38]

Nu este în schimb acceptabil argumentul adus în sprijinul artei moderne în sensul că ea ar fi „adevărată" prin faptul că exprimă haosul epocii noastre. El este într-adevăr justificat doar pentru cine consideră „realistă", sub raport spiritual, imaginea desfigurată a omului. „Omul *ca ființă*

Scanned with OKEN Scanner

spirituală și morală arată astăzi *realmente* ca o figură a lui Picasso sau Dali. Măsura și proporțiile juste s-au pierdut, hipertrofiile și atrofiile se amestecă, ducînd la o înfiorătoare caricaturizare" (G. Montesi).

Toate aceste considerații generale se precizează și se confirmă abia în fața operei de artă concrete. În fața ei se verifică valabilitatea ideilor generale despre această epocă și a criticilor ce-i sînt aduse în genere. Principiul acestui act critic concret a fost formulat într-un mod incomparabil de Novalis: „Fiecare poezie să fie pusă cît mai exact la locul ce i se cuvine și aceasta va fi critică destulă pentru iluziile autorului ei". Această punere a fiecărui lucru la locul lui dă adesea rezultate uimitor de simple și restabilește ierarhia pierdută în domeniul artei. Ea este însă posibilă numai acolo unde există încă sau a fost restabilită o concepție fermă despre artă și despre om.

NOTE

* Hans Sedlmayr a publicat numeroase studii și articole în legătură cu problematica și aspectele artei secolelor al XIX-lea și al XX-lea. Am ales din ele expunerile teoretice cu un caracter mai general, precum și o serie de pasaje exprimînd păreri mai comprehensive, ma puțin înverșunat polemice decît de obicei, despre unele aspecte și tendințe ale artei moderne. La baza selecției au stat: „Ästhetischer Anarchismus in Romantik und Moderne" („Anarhismul estetic în romantism și în epoca modernă") apărut în revista *Scheidewege* 8 (1978), p. 174—176, inclus în *Epochen und Werke*, III, Mäander 1982; „Kunst, Nichtkunst, Antikunst" („Artă, non-artă, anti-artă"), publicat în *Studien zur vergleichenden Kunstwissenschaft* VI (1976), Tokio, inclus în *Kunst und Wahrheit*, Mäander 1978 și ultimul capitol din volumul *Verlust der Mitte (Pierderea centrului)*, apărut în prima ediție la Salzburg în 1948 (ed. 9, 1976).

1 Vezi Hans Sedlmayr, „Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19. Jahrhunderts" („Granițele istoriei stilurilor și arta secolului al XIX-lea"), în: *Der Tod des Lichtes* (Moartea luminii), Salzburg 1964, p. 101—114.

Scanned with OKEN Scanner

2 Vezi Hans Sedlmayr, „Über Sous- und Surrealismus oder Breton und Plotin" („Despre sub- și suprarealism sau Breton și Plotin"), în: *Der Tod des Lichtes*, Salzburg 1964, p. 40—42.

3 Inofensiv s-ar putea să ne apară și acel tablou șocant, intitulat *După Dante*, al unui oarecare Julius Schoppe (n. 1795—m. 1818), (pictor de portrete, peisaje și compoziții istorice, socotit a fi printre cei mai buni portretiști ai Biedermeier-ului german), pe care Goethe l-a descris, în chip vădit batjocoritor, în felul următor: „Figură în mărime naturală cu pielea verde. Din capul tăiat țîșnește sîngele, mîna brațului drept întins ține capul de păr. Acesta, strălucind dinăuntru, slujește ca lanternă, care aruncă lumină asupra figurii" — Richard Benz, *Goethe und die romantische Kunst (Goethe și arta romantică)*, München, f.a., p. 57.

4 *Rebeliunea romantică în literatura și arta modernă*, München 1962.

5 Este de aceea păcat că titlul cărții lui Pesch vorbește, atenuînd lucrurile, doar despre o „rebeliune".

6 *Der Stil in der bildenden Kunst (Stilul în arta plastică)*, Darmstadt 1921.

7 În legătură cu tema filosof-vrăjitor — Studiul lui Erik Vogelin: „On Hegel — A Study in Sorcery" („Despre Hegel — un studiu în problema vrăjitoriei") (1971), *Studium Generale* XXIV, 335—368.

8 „Extrem de modernă" este relația lui Hardenberg, ca și a lui Friedrich Schlegel, cu creștinismul și catolicismul. Creștinismului trebuie să-i stea la bază în loc de *philosophia perennis* noile științe ale naturii (ne gîndim aici la Teilhard de Chardin). Trebuie, în al doilea rînd, să se producă reconcilierea tuturor confesiunilor și împăcarea lor cu știința. În al treilea rînd, trebuie să se rupă cu trecutul catolicismului și să înceapă un nou eon al creștinismului. Căci „forma întîmplătoare" a catolicismului (anume cea la care el a ajuns după 18 secole) este practic nimicită, iar forma lui nouă, „contemporană" este idealismul. Căci: „Există numai trei epoci ale creștinismului: catolicismul, luteranismul și idealismul". (Vezi Pesch, în primul rînd p. 31). Aceeași triadă apare puțin mai tîrziu la Hegel.

9 „Pentru Kleist tragedia era posibilă numai pentru că el înțelegea romantismul ca rebeliune. Eroii săi sînt personaje romantice, care naufragiază în fața realității ordinii *(ordo)*. Fiind cel mai mare dintre cei care au trăit experiența romantică, Kleist a putut scrie epocala lui tragedie". Și aceasta este o importantă intuiție a lui Pesch.

10 În 1806 ia sfîrșit vechiul imperiu german. Bavaria, Württembergul și Saxonia devin regate.

11 Emil Kaufmann, „Die Stadt des Architekten Ledoux" („Orașul arhitectului Ledoux"), în: *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, vol. II, 1933. De același autor, *Von Ledoux bis Corbusier (De la Ledoux la Corbu-*

Scanned with OKEN Scanner

sier), 1933. Şi descoperirii lui Kaufmann i-au trebuit aproape douăzeci de ani pentru a fi receptată, cel puţin faptic: semnificaţia ei seculară nu este nici astăzi pe deplin înţeleasă.

12 Am folosit pentru pasajele din Hegel, cu unele mici modificări, traducerea prof. D.D. Roşca a lucrării *Prelegeri de estetică*, Bucureşti 1966, p. 72—74 şi p. 604 (n.tr.)

13 Wladimir Weidlé, „L'oeuvre d'art et l'objet esthétique" „(Opera de artă şi obiectul estetic"). In: *Gestalt und Sprache des Kunstwerks (Formă şi limbaj al operei de artă)*, Mittenwald 1981, 82—93.

14 Într-un eseu critic: „L'école païenne" („Şcoala păgînă") 1852. „Gustul nemăsurat pentru formă duce la dezordini monstruoase şi necunoscute. Absorbiţi de pasiunea feroce a frumosului, a lucrului nostim, drăguţ, pitoresc, căci există şi aici nuanţe, noţiunile a ceea ce este drept şi adevărat dispar. Pasiunea frenetică pentru artă este un şancru care devoră restul; şi, întrucît absenţa netă din artă a ceea ce este drept şi adevărat echivalează cu absenţa artei însăşi, omul întreg dispare; specializarea excesivă a unei facultăţi duce la neant" (n.tr.).

15 „Vreau să spun că arta modernă are o tendinţă esenţialmente demonică" (n.tr.).

16 Hans Sedlmayr, „Art du démoniaque de l'art" („Arta demonicului artei") în: *Archivio di Filosofia*, Roma 1953, p. 99—114.

17 „Ironia ca negativitate infinită şi absolută este semnificaţia cea mai frivolă şi mai lipsită de substanţă a subiectivităţii" (n.tr.).

18 Hans Sedlmayr, „Kierkegaard über Picasso" („Kierkegaard înainte de Picasso"). În: *Der Tod des Lichtes*, Salzburg 1964, p. 63—85.

19 Wladimir Weidlé, „Das Kunstwerk: Sprache und Gestalt" (Opera de artă: limbaj şi formă), în volumul *Wort und Wirklichkeit (Cuvînt şi realitate)*, München 1960, 129—163. „Über die kunstgeschichtlichen Begriffe *Stil* und *Sprache*" („Despre conceptele de *stil* şi *limbaj* ale istoriei artei), în: *Festschrift für Hans Sedlmayr*, München 1962, 102—115. „Art and Language" („Artă şi limbaj"), în *Diogène* 66 (1969), 102—119. „Die zwei Sprachen der Sprachkunst" („Cele două limbi ale artei limbajului"), în: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XII/2 (1968), 154—191.

20 Hans Sedlmayr, „Über Kunst und Sprache I: Das poetische Wort und die Kunst" („Despre artă şi limbaj: cuvîntul poetic şi artă"), în: *Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München* 3 (1957); acum Mittenwald 1978.

21 Wilhelm von Humboldt, *Über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaus und seinen Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts (Despre diferenţele structurii lingvisticii umane şi despre influenţa acesteia asupra dezvoltării spirituale a neamului omenesc)*

22 *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

23 Helmut Kuhn, *Schriften zur Ästhetik (Scrieri despre estetică)*, München 1966, 230—231. „Zur Ontogenese der Kunst" („În legătură cu ontogeneza artei"), în: *Festschrift für Hans Sedlmayr*, München 1962, 13—55.

24 Wladimir Weidlé, „Vom Sinn der Mimesis" („Despre sensul mimesis-ului"). In: *Eranos—Jahrbuch* XXXI (1962), 249—273. „Vom Sichtbarwerden des Unsichtbaren" („Despre transformarea în vizibil a invizibilului"), în: *Probleme der Kunstwissenschaft* II (1966), 1—9.

25 Aceasta şi ce urmează după Wladimir Weidlé, „Vom Sinn der Mimesis", p. 249—273.

26 „Schimbînd ceea ce trebuie schimbat" (n. tr.).

27 Helmut Kuhn, *Wesen und Wirken des Kunstwerks* (Esenţa şi acţiunea operei de artă), München 1960, p. 86 şi urm.

28 Wladimir Weidlé, „Vom Sinn der Mimesis", p. 265.

29 Hans Sedlmayr, „Il legame fra visibile e invisibile" („Legătura dintre vizibil şi invizibil"). In: *Atti del convegno „I valori permanenti nel divenire storico"* (1969), 337—382. „Kunst als Sprache oder die Entsprechungen" („Arta ca limbaj sau corespondenţele"). In: *Zeitschrift für Ganzheitforschung*, serie nouă 21 (1977), p. 78 şi urm.

30 În legătură cu acest important concept al lui Jacob Burchkardt vezi opera lui, „Erinnerungen aus Rubens" („Amintiri despre Rubens"). Apoi: Emil Maurer, *Jacob Burchkardt und Rubens*, Basel 1951, p. 268 şi urm. şi Ordenberg Boch von Wülflingen, *Rubens in der deutschen Kunstbetrachtung (Rubens în cercetările germane de istorie a artei)*, Berlin 1947, p. 122 şi urm.

31 Anton Sieberer, „Primäre und sekundäre Lautbedeutsamkeit" („Semnificaţie primară şi secundară a sunetelor"). In: *Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse*, Anzeiger 84 (1947), 35—52.

32 Teolog scolastic italian (1221—1274) (n.tr.)

33 Wilhelm Weidlé, „Das Kunstwerk, Sprache und Gestalt", p. 133 şi urm. „L'oeuvre d'art et l'objet esthétique" („Opera de artă şi obiectul estetic"). În: *Actes du IV-e Congrès International d'esthétique*, Athènes 1960, 608—610.

34 W. Weidlé, „Das Kunstwerk, Sprache und Gestalt", p. 133 şi urm.

35 *Ibidem*, 131—132.

36 Încerc să arăt acest lucru într-o lucrare nepublicată *Zur Bestimmung des Kunstwerks (În legătură cu definirea operei de artă)*. Vezi şi Th. Haecker, *Schönheit. Ein Versuch (Frumuseţea. Un eseu)*, Leipzig 1936.

37 Wilhelm Furtwängler, „Allgemeinverständlichkeit und Allgemeingültigkeit in der Kunst" („Accesibilitate şi valabilitate generală în artă"). În: *Geistige Überlieferung. Ein Jahrbuch*, editat de Ernesto Grassi (Berlin 1940).

38 N. Berdiaev, *Von der Bestimmung des Menschen* „Despre menirea omului"), Bern-Leipzig 1935.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Lumina în manifestările ei artistice 5
Supoziţii şi probleme în legătură cu definirea caracterului vechii arte franceze 35
Revenind la Borromini 56
„Macchia“ lui Bruegel 73
Pieter Bruegel: Prăbuşirea orbilor 124
Michelangelo: Trei desene pentru Tommaso Cavalieri .. 168
Căi de acces spre opera lui Rembrandt 185
Epoca lui Mozart şi metamorfoza artelor 200
Bustelli şi rococoul 217
William Hogarth: Testamentul timpului 231
Daumier sau „Măreţia şi mizeria omului“ 243
Cîteva păreri despre sursele şi problemele teoretice ale artei moderne 257
Indice de nume 302

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : SIMONA KESSLER
Tehnoredactor : DOINA ELENA PODARU

Bun de tipar : *mai 1990.* Apărut : *1991.*
Coli de tipar : 13,7.

Tiparul executat sub comanda
I.r. 665 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97.
București,

ERATĂ

La volumul I

p. 12, rîndurile 1 și 2 de sus, în loc de „ai operelor de artă întregi scufundate", se va citi : „ai operelor de artă scufundate"

p. 17, rîndul 18 de sus, în loc de „Sedlmayr, și merită", se va citi : „Sedlmayr, și care merită"

p. 34, rîndul 3 de sus, în loc de „al istoriei a artei", se va citi : „de istorie a artei"

p. 60, rîndul 13 de jos, în loc de „intrarea popoarelor italiene", se va citi : „intrarea popoarelor italice"

p. 289, rîndul 12 de jos, în loc de „și semnificație", se va citi : „și ca semnificație".

La volumul II

p. 275, rîndul 4 de sus, în loc de „personaje rele", se va citi : „personaje reale"

p. 275, rîndul 20de sus, în loc de „lipsite de orice", se va citi : „lipsit de orice".

p. 280, rîndul8 de sus, în loc de „elemente legate", se va citi : „elementele legate".

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă

512

Arte şi civilizaţii

epoci şi opere

Hans Sedlmayr este unul din cei mai de seamă istorici de artă ai vremii noastre, autor al unor pătrunzătoare studii consacrate atît teoriei artei, cît şi analizei din puncte de vedere noi a unor mari epoci artistice. În centrul atenţiei sale stă problematica interpretării operei de artă ca structură perfect organizată, ca expresie a unei ierarhii a valorilor şi sensurilor ce se cer detectate şi reactualizate de istoricul de artă. Ediţia de faţă îl prezintă sub acest dublu aspect, incluzînd atît principalele sale contribuţii în domeniul metodologiei istoriei artei, cît şi o serie de studii consacrate unor artişti şi opere — Michelangelo, Bruegel, Vermeer, Daumier —, reconsiderării unor mari epoci ale artei — Renaşterea, barocul, rococoul —, ca şi analizei, într-un spirit foarte critic, a unora dintre aspectele artei moderne.

MIRCEA POPESCU

Vol. I—II, Lei 95

ISBN 973-33-0082-9
ISBN 973-33-0084-5

Scanned with OKEN Scanner